

# جدلية التشخيص والتجريد

في التصوير الإسلامي



الدكتور  
عبد الكريم عبد الحسين الدباج











بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ وَقُلْ أَعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ  
إِلَىٰ عِلْمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾

صَلَّى  
الْعَظِيمِ

**جدلية التشخيص والتجريد**

**في التصوير الإسلامي**







# جدلية التشخيص والتجريد

## في التصوير الإسلامي

الدكتور

عبد الكريم عبد الحسين الدباج

الطبعة الأولى

2013م - 1434هـ



مؤسسة دار الصادق الثقافية



دار الرضوان للنشر والتوزيع



المملكة الأردنية الهاشمية

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2012/7/2771)

الدباج، عبد الكريم عبد الحسين

جدلية التشخيص والتجريد في التصوير الإسلامي/عبد الكريم  
عبد الحسين الدباج. - عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع 2012.

( ) ص

ر.أ: 2012/7/2771

♦ يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف  
عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى

حقوق الطبع محفوظة للناسر

Copyright ©  
All rights reserved

الطبعة الأولى

2013م - 1434هـ

الصادق

مؤسسة دار الصادق الثقافية

طبع، نشر، توزيع

الفرع الاول: العراق - الحلة - شارع ابو القاسم - مجمع الزهور

الفرع الثاني: الحلة - شارع ابو القاسم، مقابل مسجد ابن نما

نقال: 009647801233129 / 009647803087758

e-mail: alssadiq@yahoo.com

الرضوان  
للنشر والتوزيع

دار الرضوان للنشر والتوزيع

للملكة الأردنية الهاشمية - عمان - العبدلي

هاتف: +962 6 465 36 79 / 5/1

فاكس: +962 6 465 36 41

e-mail: info@redwanpublisher.com

www.redwanpublisher.com

ISBN: 978-9957-76-140-0



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ وَلَقَدْ صَرَّفْنَا فِي هَٰذَا الْقُرْآنِ لِلنَّاسِ مِنْ كُلِّ مَثَلٍ وَكَانَ الْإِنْسَانُ أَكْثَرَ شَيْءٍ جَدَلًا ﴾

صدق الله العلي العظيم

سورة الكهف آية (54)





## الإهداء

إلى كل من اختلجت شفتاه  
بالذكر من أجل نجاحي...  
وارتفعت يداه تضرعاً  
من أجل سعادتي...





## شكر وتقدير

بعد حمد الله جل شأنه على آلائه المستديمة ونعمه المستفيضة والصلاة والسلام على نبي الهدى محمد وعلى آله الميامين علة الأكوان وباب الرحمن.

لا يسع الكاتب بعد أن أنهى بحثه إلا أن يتقدم بالشكر والعرفان إلى المشرفين على الأطروحة، أ. م. د. عباس نوري وأ. م. د. عامر عبد زيد على ملاحظتهما العلمية القيمة التي أفاد منها الكاتب وعلى حرصهما في متابعة مجريات البحث.

كما يتقدم الكاتب بالشكر والامتنان إلى كل من أ. د. مكي عمران وأ. د. جبار العبيدي وأ. م. د. علي مهدي وأ. م. د. كاظم مرشد وأ. م. د. حيدر عبد الأمير وأ. م. د. محمد علي علوان لم بذلوه من روح التعاون والعطاء من خلال رفد الكاتب بالملاحظات العلمية.

ولا بد للكاتب أن يتقدم بالشكر إلى أساتذته في لجنة السمنار وإلى أساتذته المشرفين على الدراسة في السنة التحضيرية، وإلى الأساتذة الخبراء الذين أشرفوا على اختيار عينة البحث.

كما يسر الكاتب أن يتقدم بالشكر والعرفان إلى المدرس أحمد جمعة التدريسي في كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد لما قدمه من خبرة علمية وفنية أفادت الباحث، وكان لملاحظاته السديدة الأثر في إثراء البحث.

كما يتقدم الكاتب بشكره وامتنانه إلى م. م. عماد تويج وإلى م. م. صبا قيس الياسري التدريسيين في قسم التربية الفنية، كلية

التربية جامعة الكوفة على ما بذلاه من جهد متميز في مساعدة الكاتب بالمراجع والأقراص الليزرية.

كما يتقدم الكاتب بشكره الجزيل إلى أ. م. د. باسم جريو عميد كلية التربية، جامعة الكوفة وإلى كادر قسم التربية الفنية في الكلية وأخص منهم بالذكر م. م. وسام المطيري وم. م. حاتم بهية وم. م. أمل حسن ومدرربي الفنون: هاشم البكاء وفؤاد يعقوب وعلي أمين، وإلى المدرسة غسق حسن والمدرس نسيم حرز الدين التدريسيين في كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل لما أبدوه للباحث من مساعدة في توفير المراجع التي تفيد البحث.

كما لا يسع الكاتب إلا أن يتقدم بالشكر إلى كادر مكتبة الروضة الحيدرية لا سيما محمد كاظم الأعسم ونذير هندي الكوفي، وإلى كادر مكتبة كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل لما قدموه من عون كبير في توفير بعض المصادر الدراسية.

ولا يفوت الكاتب أن يشكر زملاءه طلبة الدكتوراه والأخوين طارق الحمامي وعبد الهادي السلامي اللذين شاركوا الكاتب في مشواره المعرفي بمشاعرهم الأخوية الطيبة.

وختاماً يشكر الكاتب كل من مدّ له يد العون ولم يرد اسمه، دعائي للجميع بالخير، وآخر دعوانا

أن الحمد لله رب العالمين،،،

الباحث



## ملخص البحث

اختص البحث الحالي بدراسة ((جدلية التشخيص والتجريد في التصوير الاسلامي))، اشتمل البحث على أربعة فصول، عني الفصل الاول بعرض مشكلة البحث التي تمحورت بالتساؤل الآتي:

كيف يتم الكشف عن جدلية التشخيص والتجريد في التصوير الاسلامي؟ تأتي اهمية البحث من اهتمامه بارساء اسس علمية لمعرفة تجليات التشخيص والتجريد في التصوير الاسلامي والكشف عن مدى العلاقة بينهما في المنجز الفني.

يهدف البحث الى تعرف جدلية التشخيص والتجريد في التصوير الاسلامي. اقتصرت حدود البحث على المدة الزمنية الممتدة من (سنة 64 هـ - 656 هـ) والمتمثلة بالعصرين الاموي والعباسي في البلاد الاسلامية (العراق - بلاد الشام).

اما الفصل الثاني فقد اشتمل على اربعة مباحث، تناول المبحث الاول الجذور الفكرية والفلسفية للجدل والجدلية، استعرض من خلاله الكاتب آراء الفلاسفة والمفكرين عبر مراحل تاريخية متعددة.

فيما عني المبحث الثاني بالبحث عن اشتغالات التشخيص والتجريد في الفكر الانساني القديم والعلاقة الجدلية بينهما في المنجز الفني، واستعرض المبحث مرجعيات فكرية متعددة ابتدأها بالفكر البدائي القديم ثم الفكر العراقي والمصري القديمين، ثم الفكر الهندي القديم فالفكر الاغريقي القديم. اما المبحث الثالث فتناول جدلية التشخيص والتجريد في الفكر الاسلامي من خلال عرض

آراء المتكلمين والمتصوفه والفلاسفة المسلمين، في حين انصب اهتمام البحث الرابع على التشخيص والتجريد في التصوير الاسلامي. واختتم الإطار النظري بجملة من المؤشرات.

تضمن الفصل الثالث إجراءات البحث، واستعرض الكاتب من خلاله مجتمع البحث وعينته واسلوب اختيارها، وقد بلغت عينة البحث (19) عملاً تصويرياً تم اختيارها بصوره قصديه وللترات التاريخيه المعينه في حدود البحث.

أما الفصل الرابع فعُني بالنتائج والاستنتاجات التي توصل اليها الكاتب ومن أهمها:

1- احتل كل من مفهومي الحسي والعقلي اهمية كبرى في بنيتي الفكر والفن الإسلاميين على حد سواء وامتد ذلك حتى على آليات التنفيذ خاصة في تنفيذ الاشكال الفنية لتشكيل فيما بعد صوراً جمالية تحتوي على المقابلات وبشكل جدلي بينهما أي بين (الحس والعقل).

2- عالج التصوير الاسلامي مركز الوجود بشكل تركيبات صورية رمزية أحياناً وواقعية أحياناً أخرى، لغرض توليد بنية شكلية جديدة تنقسم إلى أشكال تشخيصية وأخرى مجردة.

3- حاول الفنان المسلم أن يراعي مسألة التحريم بإيجاد معادلات موضوعية جديدة تتخذ من الآيات القرآنية ركيزة أساسية لتشكيل بنية التصوير الإسلامي سواء أكانت ترتبط بما هو مشخص أو غير مشخص وذلك يعكس أهمية الدراسات الفلسفية على الحياة والفن لما لها من مكانة في الفكر خاصة عند المدرسة العقلية والاشراقية (الصوفية).



4- سعى التصوير الإسلامي إلى تفعيل جانب المخيلة الخلاقة من خلال إيجاد علاقات جدلية بين الواقع الفيزيقي وبين الذهني المتصور لإنشاء تصورات متراكبة ومتداخلة بين القيم المادية من جهة والقيم الروحية من جهة أخرى مما يفسر ذلك ظهور المادي في تكوينات مجردة وظهور المجرد في تكوينات تشخيصية.

5- ثمة علاقة جدلية بين التشخيص والتجريد تظهر في الصورة الفنية الإسلامية، تتمثل بحضور وغياب الأشكال الواقعية والمجردة في المنجز الفني الإسلامي

6- دأب الفنان المسلم على التأكيد على مفهوم الكثرة بنوع من الجدلية الصوفية التي أكد عليها الفكر الإسلامي من خلال تمثيل مفاهيم الأجزاء الواقعية الخارجية، فما بين الشكل الهندسي والشكل المادي المرتبط بالواقع يحاول الفنان المسلم أن يؤكد جدلية العلاقة بين الجسد والروح وبين الحسي والعقلي وبين النسبي والمطلق.

7- سعى الفنان المسلم إلى تصوير الأشكال وفق أسلوب زخرفي وعدم الاقتصار على تمثيل الأشكال كحقيقة مرئية فحسب، بل كحقيقة متصوره، وفي هذا جدل واضح حول إمكانية انتقال الفنان المسلم من التشخيص إلى التجريد.

وتوصل الكاتب إلى جملة من الاستنتاجات من أهمها:

1- أن الفن الإسلامي في تركيباته الصورية أفضل مصداق كاشف عن جدلية التشخيص من جهة، والتجريد من جهة أخرى وذلك لأن

الفكر الاسلامي جاء لأقامة صلات ووشائج ما بين ما هو مادي مرئي وبين ما هو مجرد غير مرئي.

2- كان للبيئة الإسلامية اثر على بنية الفن بشكل عام وعلى بنية التصوير بشكل خاص، اذ كانت تعد مؤشراً حقيقياً يكشف مواطن الصلة بين ما هو مادي مرئي وبين ما هو روحي، لذا يمكن القول إن التصوير الإسلامي في تركيباته الصورية جاء متداخلاً بين ما هو تشخيصي وبين ما هو مجرد.

3- أثرت المفاهيم العقائدية الإسلامية على بنية الشكل في التصوير الإسلامي تأثيراً مباشراً أحال الأشكال إلى بنيات صورية رمزية تتفاعل فيما بينها لتؤدي إلى معنى يشكل في النهاية خطاباً كلياً يحاور مركز الوجود يتوافق مع المعطيات العقائدية التي تركز بدورها على مفاهيم فكرية فلسفية، وعليه يفسر وجود فناني مسلمين يؤكدون حضور المطابقة مع الواقع المادي وآخرين يؤكدون على الابتعاد عن هذا الواقع محققين بذلك نمطاً من الجدلية في بنيتهم الرمزية ذات الخطاب الواحد.

4- كانت قضية التحريم مفتاحاً لتأسيس نمط أدائي جديد في بناء الصورة الفنية الإسلامية اعتمد على التسطيح وإغفال المنظور بالاستناد على الاختزال لكل ما هو مرئي، مما يفسر ذلك ظهور مساحات تصويرية مسطحة بغية إيجاد قيم تعبيرية جديدة تؤكد صراحة الموضوع ومباشرة في آن واحد. غير إن هذا الأمر لم يكن سارياً على مجمل الفن الإسلامي، إذ وجدت تطبيقات جمالية صورية إسلامية لا تؤكد حضور الجوهر وإنما تؤكد حضور العرض.

## المحتويات

ملخص.....	11
<b>الفصل الأول: الاطار المنهجي للبحث</b>	
أولاً: مشكلة البحث .....	27
ثانياً: أهمية البحث .....	28
ثالثاً: هدف البحث .....	29
رابعاً: حدود البحث .....	29
خامساً: تحديد المصطلحات .....	30
<b>الفصل الثاني: الاطار النظري والدراسات السابقة</b>	
المبحث الأول: الجذور الفكرية والفلسفية للجدل والجدلية .....	37
أولاً: الاطار النظري .....	40
المبحث الثاني: جدلية التشخيص والتجريد في الفكر الحضاري القديم ..	88
أ. في الفكر البدائي القديم .....	89
ب. في الفكر الحضاري الرافديني القديم .....	105
ج. في الفكر الحضاري المصري القديم .....	138
د. في الفكر الحضاري الهندي القديم .....	157
هـ. في الفكر الحضاري اليوناني القديم .....	171
المبحث الثالث: جدلية التشخيص والتجريد في الفكر الاسلامي .....	199
أ. في الفكر الديني ما قبل الاسلام .....	199
ب. في الفكر الديني الإسلامي .....	221
أولاً: عند المتكلمين .....	233



246.....	ثانياً: عند المتصوفة
254.....	ثالثاً: عند الفلاسفة
272.....	المبحث الرابع: التشخيص والتجريد في الفن الاسلامي
272.....	أولاً: المنطلقات الفكرية في الفن الاسلامي
285.....	ثانياً: ظلال العقيدة الاسلامية على الفن الاسلامي
317.....	ثالثاً: التشخيص والتجريد في الفن الاسلامي
351.....	مؤشرات الاطار النظري
356.....	ثانياً: الدراسات السابقة ومناقشتها

### الفصل الثالث: اجراءات البحث

365.....	أولاً: مجتمع البحث
365.....	ثانياً: عينة البحث
366.....	ثالثاً: أداة البحث
367.....	رابعاً: منهج البحث
368.....	خامساً: تحليل عينة البحث

### الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

439.....	النتائج
446.....	الاستنتاجات
449.....	التوصيات
450.....	المقترحات
453.....	الملاحق
457.....	المصادر والمراجع

## ثبت الاشكال

رقم الشكل	الموضوع	رقم الصفحة	مرجع الصورة
1	حيوان البيزون	100	الفنون في عصور ما قبل التاريخ/ حسن الباشا/ ص 172
2	زخارف حيوانية نباتية محورة ومنقوشة على أدوات متنوعة	101	الفنون في عصور ما قبل التاريخ/ حسن الباشا/ ص 147
3	خطوط مجردة تمثل شكل الانسان	103	الفنون في عصور ما قبل التاريخ/ حسن الباشا/ ص 184
4	تمثال الالهة الام	107	سومر فنونها وحضارتها/ اندريه بارو/ ص 96
5	كسرة فخارية مزينة بوجه بشري محور	109	سومر فنونها وحضارتها/ اندريه بارو/ ص 95
6	مراحل تحول الشكل الواقعي الى التجريد	110	سومر فنونها وحضارتها/ اندريه بارو/ ص 93
7	فخاريات مزينة باشكال هندسية وواقعية محورة	112	سومر فنونها وحضارتها/ اندريه بارو/ ص 98
8	نحت اسطوري - دور العبيد	114	سومر فنونها وحضارتها/ اندريه بارو/ ص 107
1/9	الاناء النذري - الوركاء	120	الفن في العراق القديم/ انطون مورتكات/ ص 49
9/ ب	الافاريز الثلاثة للاناء النذري	120	سومر فنونها وحضارتها/ اندريه بارو/ ص 120

رقم الشكل	الموضوع	رقم الصفحة	مرجع الصورة
10	جدران فسيفسائية - دورا لوركاء	121	الفن في العراق القديم / انطون مورتكات / ص 24
11	قناع امرأة من الحجر - تل براك	122	الفن في العراق القديم / انطون مورتكات / ص 56
12	رأس امرأة حجري - الوركاء	122	الفن في العراق القديم / انطون مورتكات / ص 58
13	شكل شعائري اسطوري - دور ميسلم	124	تاريخ الفن القديم / شمس الدين فارس وسلمان الخطاط / ص 80
14	تمثال مجسم من معبد عشتار - ماري	125	الفن في العراق القديم / انطون مورتكات / ص 112
15	رأس برونزي يمثل أحد الملوك الاكديين	127	الفن في العراق القديم / انطون مورتكات / ص 177
16	مسلة النصر - العصر الاكدي	128	سومر فنونها وحضارتها / اندريه بارو / ص 229
17	تصوير جداري - فن بابلي	131	سومر فنونها وحضارتها / اندريه بارو / ص 335
18	تصوير جداري - فن بابلي	131	سومر فنونها وحضارتها / اندريه بارو / ص 339
19	اسدان صورا بطريقتين متمازجتين	132	فن الشرقي الادنى القديم / سيتن لود / ص 148
20	مشهد تصويري اسطوري - بابلي	132	الفن في العراق القديم / انطون مورتكات / ص 269

رقم الشكل	الموضوع	رقم الصفحة	مرجع الصورة
21	تصميم شكلي متناظر - تصوير آشوري	134	اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية/ زكي محمد حسن
22	تصوير جداري يمثل رحلة صيد ملكية اشورية	136	اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية/ زكي محمد حسن/ ص 272
23	مشهد تصويري حربي آشوري	137	الفن في العراق القديم/ انطون مورثكات/ ص 469
24	تمثال ابو الهول	142	
25	تمثال كاتب مصري	148	الفن المصري القديم/ محرم كمال/ ص 122
26	تمثال الملك خفرع	148	الفن المصري القديم/ محرم كمال/ ص 126
27	تمثال اخناتون	152	الفن المصري القديم/ ثروت عكاشة/ ص 654
28/ أ، ب، ج	رسوم جدارية تمثل الأنماط الثلاثة للتصوير المصري القديم	154	الفن المصري القديم/ ثروت عكاشة/ ص 882
29	رسم جداري وفق رؤية الفنان المصري القديم	155	الفن المصري القديم/ ثروت عكاشة/ ص 965
1/30	تصوير جداري من أحد كهوف اجانته يمثل بوذا وهو جالس بين اتباعه	168	الفن الهندي/ ثروت عكاشة/ ص 224
30/ ب	تصوير جداري من أحد	169	الفن الهندي/ ثروت عكاشة/ ص 227



رقم الشكل	الموضوع	رقم الصفحة	مرجع الصورة
	كهوف اجانته يمثل نساء في حفل موسيقي		
31	تصوير جداري يمثل بوذا	170	الفن الهندي/ ثروت عكاشة/ ص 215
32	تصوير جداري من أحد كهوف اجانته يمثل احد الاميرات تلهو في حديقة قصرها	170	الفن الهندي/ ثروت عكاشة/ ص 123
33	الالهة المقدسة- تصوير جداري كريتي	177	الفن الاغريقي/ ثروت عكاشة
34	طيور حجل محلقة- تصوير جداري كريتي	177	الفن الاغريقي/ ثروت عكاشة
1/35	امير الزنبق- تصوير مينيوي	178	الفن الاغريقي/ ثروت عكاشة
35/ب	تصوير مصري يمثل صيد الطيور	178	الفن الاغريقي/ ثروت عكاشة
36	رامي القرص للفنان ميرون	189	محيط الفنون/ مجموعة مؤلفين/ ملحق الصور
37	تصوير جداري هلنستي	190	الفن الاغريقي/ ثروت عكاشة
38	تصوير جداري يمثل هرقل يفتك بالصقور	192	الفن الاغريقي/ ثروت عكاشة
39	مشاهد قصصية اسطورية على آنية	194	الفن الاغريقي/ ثروت عكاشة
40	استخدام الخط على الآنية لتكوين الزخرفة	194	الفن الاغريقي/ ثروت عكاشة

رقم الشكل	الموضوع	رقم الصفحة	مرجع الصورة
41/أ	زخارف مصورة تشغل سطح آنية	195	الفن الاغريقي/ ثروت عكاشة
41/ب	زخرفة مركزية تشغل سطح آنية	195	الفن الاغريقي/ ثروت عكاشة
42	مشهد تصويري يمثل جانب من الحياة اليومية الاغريقية	196	الفن الاغريقي/ ثروت عكاشة
43	المنظور اللولي	290	جمالة الرسم الاسلامي/ الكسندر بابا دوبولو/ ص 81
44	المنظور الروحي في الصورة الفنية الاسلامية	292	التصوير الاسلامي الديني والعربي/ ص 148
45	مشهد تصويري وفق رؤية الفنان المسلم	292	تاريخ الفن العربي الاسلامي/ بلقيس محسن هادي/ ص 159
46	ظاهرة اشغال الفراغ في الزخرفة والأشكال الهندسية	296	
47	السمة الرمزية في تشكيلات العمارة الاسلامية	303	
48	زخرفة اسلامية	306	
49	ارابيسك نمط هندسي	308	
50	رقش عربي	311	فن التصوير عند العرب/ ريتشارد اتنغهاوزن/ ص 172
51	تجليات الخط العربي في العمارة الاسلامية	313	
52	كتابة خطية زخرفية	315	

رقم الشكل	الموضوع	رقم الصفحة	مرجع الصورة
53	صحن خزفي اسلامي	316	
54/ ١, ب	يمثلان زخرفة هندسية اسلامية	318	فن تصميم زخرفة المساجد/ حمدي عبد الصمد/ ص 34
55	رقش اسلامي نباتي (ارابيسك)	320	
56	التوليف بين الخطوط الهندسية والاشكال النباتية في الرقش العربي	321	تاريخ الفن العربي الاسلامي/ بلقيس هادي محسن/ ص 57
57	زخرفة نباتية تكسو جدران مسجد قبة الصخرة	324	اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية/ زكي محمد حسن/ ص 951
58	فسيفساء تكسو مسجد قبة الصخرة	325	موسوعة التصوير الاسلامي/ ثروت عكاشة/ ص 159
59	جانب من المناظر الطبيعية في المسجد الاموي	326	موسوعة التصوير الاسلامي/ ثروت عكاشة/ ص 161
60 / ١	رسوم جدارية واقعية - قصير عمرة	327	سلسلة التعريف بالفن الاسلامي/ وجدان علي نايف/ ص 49
60 / ب	رسوم جدارية واقعية - قصير عمرة	327	اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية/ زكي محمد حسن/ ص 227
61	تصوير جداري يمثل لوحة اعداء الاسلام - قصير عمرة	328	اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية/ زكي محمد حسن/ ص 227
62/ ١	زخارف تجريدية لفسيفساء قصر خربة المفجر	329	موسوعة التصوير الاسلامي/ ثروت عكاشة/ ص 137
62/ ب	زخارف جصية بارزة لاشكال	330	فنون الشرق الاوسط في العصور

رقم الشكل	الموضوع	رقم الصفحة	مرجع الصورة
	نباتية هندسية		الاسلامية/ نعمت اسماعيل علام/ ص 28
1/63	زخارف نباتية - قصر المشتي	332	تاريخ الفن العربي الاسلامي/ بلقيس هادي محسن/ ص 68
63/ ب	زخارف جصية تتضمن حيوانات اسطورية - قصر المشتي	332	فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية/ نعمت اسماعيل علام/ ص 38
64	تصوير جداري - قصر الحير الغربي	333	فن التصوير عند العرب/ ريتشارد اتنغهاوزن/ ص 35
1/65	محراب جامع المنصور العباسي	336	فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية/ نعمت اسماعيل علام/ ص 63
65/ ب	الجزء المحاري من محراب جامع المنصور	336	تاريخ الفن العربي الاسلامي/ بلقيس هادي محسن/ ص 69
66 / أ، ب، ج	الطرز الثلاثة لزخارف سامراء الجصية	338	
67	زخارف جصية - قصر بلكوارا	338	فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية/ نعمت اسماعيل علام/ ص 63
68	نموذج من الرقش العربي العباسي	340	العراق مهد الفن الاسلامي/ محمد عبدالعزیز مرزوق/ ص 30
69	زخارف من القصر العباسي	340	



رقم الشكل	الموضوع	رقم الصفحة	مرجع الصورة
70	زخارف من المدرسة المستنصرية	340	
71	كتابة على شكل طائر	341	
72	مشهد يمثل شخصاً جالساً بين تينين - باب الطلسم	342	
73/أ، ب	رسوم تحاكي الواقع - قصر الجوسق	344	اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية/ زكي محمد حسن/ ص 275, 276
74	عمود يحتوي على زخرفة نباتية - قصر الجوسق	344	

### ثبت الجداول

رقم الجدول	موضوع الجدول	الصفحة
1	انواع واعداد عينة البحث	366

### ثبت الملاحق

رقم الملاحق	موضوع الملاحق	الصفحة
1	عينة البحث	453

# الفصل الأول

## الإطار المنهجي للبحث

## الفصل الأول

### الإطار المنهجي للبحث

- أولاً: مشكلة البحث
- ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه
- ثالثاً: هدف البحث
- رابعاً: حدود البحث
- خامساً: تحديد المصطلحات

## الفصل الأول

### الإطار المنهجي للبحث

#### أولاً: مشكلة البحث

تؤكد بنية المعرفة على أهمية المدركات، حسية كانت ام عقلية، مما دعا لأن تكون اطراف هذه القضية تمثل ثنائية لا يمكن اغفالها سواء كان ذلك في حيز التجريب ام في حيز التأمل العقلي لتكون بذلك قواعد عامة لكل اتجاه معرفي من هذه الاتجاهات يكاد يصل الى منظومة المعرفة ذاتها كالفلسفة والعقائد والتاريخ وما الى ذلك. وطالما حاول المفكرون ان يجدوا تبريراً علمياً او منطقياً لحل الاشكالية القائمة بين هذه الثنائية (الحسي، العقلي)، حتى اصبح الإشكال قائماً بين كلا الطرفين كذلك حول آليات اشتغال كليهما في بنية واحدة، وعندما ننظر الى أهمية هذه الثنائية في بنية الفكر نجد ثمة جدل كبير يقوم بين المنهج التجريبي والمنهج العقلي التأملي، وجزافاً حاولت رموز هذين المنهجين ايجاد الوسيلة التي بإمكانها ان تجمع بين المرئي واللامرئي او بين التشخيص والتجريد، ان كان ذلك في الدين ام في الفلسفة ام في الفن، لكن هذه المحاولات بقيت قيد التجارب الشخصية ولم تمتلك صفة الاعمام لتصبح مقولة بالامكان الرجوع اليها.

وفي الفن بشكل عام والفن الاسلامي بشكل خاص نجد حضور هذه الثنائية بشكل فعال لأن بنية العمل الفني لا تستطيع الانفكاك عن المحاور الاتية:

1. الشكل او الصورة، وهو قيد التحديدات المادية.
2. الفكرة او المعنى، وهو انفتاح التصورات العقلية.
3. وسائل الاظهار، وهي خاضعة لمجموع الخبرات الادائية.



وهنا ندرك اننا امام اشكالية اكثر تعقيداً ما دامت ترتبط ببنية الفن، فبالوقت الذي تطرح فيه تساؤلات تخص آليات اشتغال الثنائية فيما بينها نجد انفسنا امام منجزات فنية تتحكم فيها الاشكال والمعاني والاساليب، وهذا يعني اننا امام اشكاليتين، الاولى منها ترتبط بالمشكلة الاساس وهي الجانب الحسي والعقلي، والثانية منها ترتبط بالصورة والمعنى وإن كانت الاولى من جنس العالم الحسي والثانية من جنس العالم العقلي، الامر الذي يفسر اهتمامنا بموضوعة آليات التنفيذ التي تكشف عن اسلوب تنفيذ العمل الفني واقعياً تشخيصياً كان ام مجرداً، وهذا هو المعيار الذي يكون معتمداً في كشف الجدلية بين كل منهما. وعلية يمكن تلخيص مشكلة البحث بالتساؤل الآتي:

كيف يتم الكشف عن جدلية التشخيص والتجريد في التصوير الاسلامي؟

## ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

تجلى أهمية البحث بما يأتي:

1. يكشف البحث الحالي جانباً من الجوانب الحيوية للتراث الفني الاسلامي انطلاقاً من معطياته ومنطقه الخاص، لذا فهو يسلط الضوء على هذا التراث.
2. يهتم البحث بإرساء أسس عملية لمعرفة مفاهيم التشخيص والتجريد وتجلياتها في الفن الاسلامي.
3. ان البحث الحالي قد يزيح النقاب عن جانب من جوانب العراقة والاصالة والقيم الابداعية للفن الاسلامي.
4. ان البحث قد يهتم المختصين في مجال الفن والأدب من الباحثين

والدارسين حيث يستطيع المعنيون التعرف على ما يحمله الفن الإسلامي من قيم روحية مادية.

5. يكشف البحث الحالي عن مدى العلاقة ما بين الجانبين المادي والروحي الذي سعى الفنان المسلم إلى الاهتمام بها وتحقيقها ضمن الحالة الفنية.

### ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث إلى تعرف جدلية التشخيص والتجريد في التصوير الإسلامي.

### رابعاً: حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بدراسة جدلية التشخيص والتجريد في التصوير الإسلامي للفترة الزمنية الممتدة من سنة (64هـ - 656هـ) (\*) (683م - 1258م) والمتمثلة بالعصرين الأموي والعباسي في البلاد الإسلامية (العراق - بلاد الشام) من خلال النماذج المصورة للرسوم الجدارية والفسيفساء ضمن المساجد

---

(\*) ارتأى الكاتب اختيار سنة 64هـ (656م) بداية لحدود بحثه الحالي وذلك لأن الفترة الزمنية التي تسبق هذه السنة لم تشهد حضوراً لفن التصوير بسبب انشغال المسلمين في صدر الدعوة الإسلامية للجهاد من أجل تثبيت أمر الدين الحنيف واعلاء كلمته، ثم ان هذه السنة هي بداية حكم عبد الملك بن مروان الذي شهد عصره عمارة وتشيد مسجد الصخرة الذي ضمت عمارته لوحات فنية من الفسيفساء، كما ارتأى الكاتب اختيار سنة 656هـ (1258م) نهاية لحدود بحثه الحالي وذلك لأن هذه السنة تعد نهاية الخلافة العباسية على يد المغول، ولأن ما سبقها من فترة زمنية - خاصة القرنين السابع والثامن الهجريين - قد بلغ فيهما فن التصوير ذروته القصوى

والعمائر الإسلامية وغيرها كفن المخطوطات المتوافرة في الكتب والمصادر الفنية والتوثيقات الإعلامية.

### خامساً: تحديد المصطلحات

#### 1. الجدلية:

((يرتبط اسمها أو موضوعها بالجدل وهو الديالكتيك ومعناه في اللغة فن المناقشة والحوار وهو معنى يحمل صفتين الأولى لغوية والثانية منطقية، تنظر الجدلية إلى الطبيعة بما في ذلك الطبيعة الانسانية كونها مشروطة ومتغيرة تاريخياً والاشكال المختلفة للسلوك الفني، هي انعكاسات للتوترات بين امكانية انسانية واشكال مغتربة اجتماعية خاصة الواقع التاريخي هو اساس الوجود الجمالي في الديالكتيك))<sup>(1)</sup>.

#### التعريف الاجرائي للجدلية:

نمط من انماط الحوار والاستدلال يعتمد التحليل اساساً له في معرفة مظهرات التشخيص والتجريد في التصوير الاسلامي.

#### 2. التشخيص:

##### أ. في اللغة:

شخص الشيء اذا عينه<sup>(2)</sup> وشخصه: مثله<sup>(3)</sup>.

---

(1) كوسفين، دار: النظرية الجمالية والنقدية والجدلية، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مجلة السينما المصرية، العدد: 58، ديسمبر، 968، ص: 5.

(2) الزنخشري، ابو القاسم جار الله محمود: اساس البلاغة، ط1، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998، ص: 498.

(3) صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ج1، ص: 276.

ب. في الفلسفة:

((احد مظاهر الترابط بين الاحساسات المختلفة يقوم على اضافة المرء إلى احساساته البصرية اشياء يستمدّها من افكاره واحساساته الاخرى بحيث تصبح احساساته البصرية اكثر تعقيداً من الصور والاشكال التي يراها وبحيث يكون كل احساس منها دالاً على شخص واقعي معين))<sup>(1)</sup>.

وعرفه (وهبه): ((نسبة صفات البشر إلى افكار مجردة أو إلى اشياء لا تتصف بالحياة))<sup>(2)</sup>.

وعرفه (قطب): ((خلع الحياة على المواد الجامدة والظواهر الطبيعية والانفعالات الوجدانية))<sup>(3)</sup>.

وعرفته (الموسوعة البريطانية): (طريقة تحويل الاشياء الثلاثية الابعاد والعلاقات المكانية الى صيغ صورية وابعاد ثنائية مستوية لتبدو اكثر سطحية من الصورة الاصلية)<sup>(4)</sup>.

ويتبنى الكاتب تعريف الموسوعة البريطانية كونه ينسجم ما يهدف اليه البحث.

(1) المصدر السابق، ص: 276.

(2) وهبه، مجدي. وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، ط2، منقحة ومزيدة، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص: 102.

(3) قطب، سيد: التصوير الفني في القرآن، ط3، دار المعارف بمصر، ب ت، القاهرة، ص: 63.

(3) Encyclopedia Britannica. Encyclopedia Britannica 2009 ultimate Reference suite. Chicago. Electronic Version.



### 3. التجريد:

#### أ. في اللغة:

((جرد الشيء يُجرده جرداً وجرده: حشره، وجرد الجلد يجرده جرداً: نزع عنه الشعر وكذلك جرده))<sup>(1)</sup>.

فالتجريد في اللغة: التعرية من الثياب والتشذيب.

#### ب. في الفلسفة:

عرفه (النوره جي): ((الترابط المنطقي بين عملية التفكير وعملية بناء وصياغة النظرية، وتتألف عملية التجريد من سلسلة اعمال فكرية حيث يهمل ما هو غير جوهري من صفات الشيء وعلاقته، وتبرز صفات وعلاقات ومعالم اخرى منه باعتبارها جوهريه))<sup>(2)</sup>.

#### ج. في الفن:

((اتجاه حديث يقوم على تصوير فكرة الفنان أو شعوره تصويراً لا يعتمد على محاكاة لموضوع معين مع استخدام الألوان والاشكال الهندسية))<sup>(3)</sup>.

(1) صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ج1، ص: 246.

(2) النوره جي، احمد خورشيد: المفاهيم في الفلسفة والاجتماع، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص: 70.

(3) خياط، يوسف: معجم المصطلحات العلمية والفنية، ص: 167.

(2) الفيروز آبادي، مجد الدين: القاموس المحيط، القاهرة، مؤسسة الحلبي وشركائه للنشر والتوزيع، ب ت، ص: 73.

(3) المطبعة الكاثوليكية: المنجد في اللغة والاعلام، مصدر سابق، ص: 440.

ويرى الكاتب ان التعريف الاول يجسد معنى التجريد وفق منظور عقلي محض بعيد عن المفاهيم الفنية، اما التعريف الثاني فيوضح مفهوم احد الاتجاهات الفنية الحديثة التي ظهرت في مطلع القرن العشرين في اوربا، وهذا مما لا يتماشى مع بحثه لذا يعرف الكاتب التجريد تعريفا اجرائيا بانه:

تصوير الأشياء من جهتها المعقولة لإحالتها إلى منظومات بصرية تفصح عن معنى ابعدها عما هو حسي.

#### 5. التصوير:

(الصورة) بالضم: الشكل، وجمعها صُور، وصُور(2)، و(التصوير)، مصدر صَوَّر، والتصوير: فن تمثيل الاشخاص والاشياء بالالوان(3).

#### 6. التصوير الاسلامي:

نشاط انساني ينسب إلى العصور الاسلامية كالعصر الأموي والعصر العباسي والعصر الفاطمي تجلّى ظهوره في المساجد والعمائر الاسلامية، ونُفذ بتقنيات مختلفة منها التصوير بالالوان المائية على الجدران (الفريسكو) والفسيفساء والتخطيطات والرسوم.



## الفصل الثاني

# الإطار النظري والدراسات

## السابقة



## الفصل الثاني

### الإطار النظري والدراسات السابقة

#### أولاً: الإطار النظري

- المبحث الأول: الجذور الفكرية والفلسفية للجدل والجدلية.
- المبحث الثاني: جدلية التشخيص والتجريد في الفكر القديم.
- المبحث الثالث: جدلية التشخيص والتجريد في الفكر الإسلامي.
- المبحث الرابع: التشخيص والتجريد في التصوير الإسلامي.

## المبحث الأول

### الجدور الفكرية والفلسفية للجدل والجدلية

ثمة جدلية فكرية تربطها علاقات ثنائية يمكن قراءتها في المتقابلات الآتية: (المادي - الروحي)، (الحسي - العقلي)، (الواقعي - المجرد)، وفي كثير من الأحيان تكشف هذه العلاقات عن محاولات الوعي البشري لتعقل وجوده من خلال سعيه الدؤوب الى خلق مساحات للتعبير تجعل حياته ممكنة على الأرض. ومن جدلية صراعه مع الطبيعة نشأت الثقافة بميادينها المختلفة كالادب والفلسفة والفن وما الى ذلك، وظهرت الحضارة - ذلك البعد المادي - الواقعي الى جانب البعد العقلي الذهني للثقافة، وضمن هذا السياق تطور وعي الانسان في انطلاقه من التشخيص الى التجريد ومن المادي الى الروحي، على ان هذه الجدلية يمكن استشفافها في الرؤية التجريبية لحضارات الشرق القديمة وصولاً الى التأمل العقلي التجريدي اليوناني.

لم ينتقل الانسان بتفكيره الى التأمل العقلي الا بعد شعوره بعدم كفاية معرفته التجريبية لفهم العالم الخارجي، وخاصة فيما يتعلق باصل الكون وفهم اسراره وتفسير الظواهر الطبيعية، وهذا الاخفاق في فهم اصل الكون والطبيعة الجأ الانسان الى ولوج عالم الاساطير (mythologic) محاولاً ايجاد تفسيرات خيالية ولاهوتي<sup>(\*)</sup> لهذه الحقائق، وان هذه التفسيرات وضعت الانسان في بداية

---

(\*) لاهوتي (theological): اللاهوتي هو المنسوب الى اللاهوت بمعانية المختلفة، والحالة اللاهوتية عند (اوكت كونت) هي الحالة التي اتجه فيها الفكر البشري الى تعليل ظواهر الطبيعة باسباب غيبية مفارقة للطبيعة. للمزيد: ينظر: صليبا جميل: المعجم الفلسفي، ط1، منشورات ذوي القربى، مطبعة سليمان زاده، 1385هـ، ص: 278.

طريق المثابرة والملاحظة لفهم ما عجز عن فهمه من خلال خبراته التجريبية البسيطة، بل ان هذه الثنائية في التوجه نحو العالم الخارجي تتجلى في المراحل المميزة للتطور والتي مر بها التأمل العقلي في العصور جميعاً، ومن هنا فان المحاولات الأولى للانسان في فهم العالم الخارجي تتمثل بجانبين أساسيين:

اولهما يتمثل في المعرفة التجريبية- المعنى الواقعي، كما هو الحال في الحضارات الشرقية القديمة- التي حصل عليها الانسان عن طريق التجربة والخطأ وتراكم الخبرات المعرفية التي تستهدف اغراضاً عملية مباشرة تتعلق بديمومة حياته وبقائها. فالزراعة واستثمار المياه وتصنيع بقية معطيات الطبيعة الاخرى، دفعته الى امعان النظر في الطبيعة بغية الاستفادة منها في شؤون حياته، مما فتح الطريق امامه في معرفة تجريبية واضحة عدت البداية الاولى لتطور الآلة، فوجد نفسه منقاداً الى ملاحظة وادراك بعض الظواهر الطبيعية المنتظمة التي لها صفة التكرار والدورية والتي ترتبط مع ظواهر اخرى بعلاقات ثابتة. ومن هنا بدأ الانسان طريقة نحو اكتشاف هذه العلاقات الثابتة من خلال التفسير الرياضي والذي يقصد به ادراك العالم الخارجي في ضوء العلاقات والاشكال الرياضية بناءً على فهمه للعلاقة بين العلة والمعلول.

- اما ثانيهما فيتمثل بالتفكير التأملّي الذي يستند الى فرضيات ميتافيزيقية(\*)

(\*) ميتافيزيقا (metaphysics) أي ما بعد الطبيعة او علم ما بعد الطبيعة، وغرض علم الميتافيزيقا الاطلاع على الحقيقة المطلقة لا النسبية، واستخلاص المعارف القبلية والمجردة الخارجة عن نطاق التجربة والنفاذ الى الوجود الحقيقي خلف كل تجربة والبحث عن حقائق الاشياء واصولها. للمزيد ينظر: (الحفني، عبد المنعم: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ط3، مكتبة مدبولي للنشر، القاهرة، 2000، ص859.

تتضمن محاولات الانسان القديم الاجابة عن أسئلة تتعلق بالظواهر الطبيعية الكبرى مما لها علاقة باصل الكون. فعندما جوبه الانسان القديم بمشكلات تتعدى الظواهر المحسوسة مثل مشكلة (اصل الكون)، (غاية الوجود)، حاول التوصل إلى اجابات مقنعة عن هذه المسائل التي اثارته تأملاته في الكون واصل الاشياء، فكوّن ازاءها آراء وعقائد تفي بحاجته الى أسباب تفسر عالم الظواهر<sup>(1)</sup> و((اخذ يعبر عن تصورات وافكاره تعبيراً متفاوتاً ليحقق الموازنة بين الدهشة مما يدور حوله والسعي الحثيث لايجاد القاعدة المادية لمواجهة تلك الظواهر، فوجدناه مرة ينظر إلى الاشياء نظرة موضوعية ليفيد من امكاناتها ويسخرها لخدمته فنشأت أسس العلوم والمعارف والحرف والأساليب التقنية، واخرى كان ينظر اليها نظرة ما ورائية يعبر عنها تعبيراً فنياً))<sup>(2)</sup>. مما يقودنا الى ان بدايات التفكير انما قامت على اساس حوار جدلي سواء اكان ذلك التفاعل بين الانسان والطبيعة ام على شكل تساؤلات بين الانسان وذاته على سبيل التأمل وصولاً الى المعرفة التي توحى بـ ((التفاعل والاتصال بين الذات المدركة والموضوع المدرك، وتتميز عن باقي معطيات الشعور من حيث انها تقوم في آن واحد على التفاعل والاتحاد الوثيق بين هذين الطرفين))<sup>(3)</sup>.

(1) مهدي، ثامر: من الأسطورة الى الفلسفة والعلم، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص12-13.

(2) الجابري، علي حسين: الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان، آفاق عربية، بغداد، 1985، ص29.

(3) مذكور، ابراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة 1979، ص186.



مما تقدم، يجد الكاتب ان الجدل نشأ مع نشوء التفكير التأملي عند الانسان، وكان سبباً لسعيه في ادراكه للعالم الخارجي وسبباً لحالة التطور الفكري الذي شهدته الحياة البشرية في عصورها الأولى من خلال محاولات الانسان استقرار الحقائق العلمية المتعلقة باصل الكون والوجود بالبحث عن الحلول للأسئلة التي كان يطرحها عن الكون والحياة فكانت هذه الحلول نقطة انطلاق لاكتشاف واستقصاء المزيد من الحقائق والظواهر التي تحيط به، فكان الجدل وسيلة من وسائل المعرفة من خلالها استطاع الانسان القديم تنظيم حياته الفكرية والاجتماعية التي أهّلته للاستقرار الاجتماعي بالتكيف مع البيئة والتعايش مع ابناء جنسه فيها، واتخذ الجدل مفاهيم متباينة في الفلسفات المختلفة، وكان مفهومه يتوقف على ما تحمله تلك الفلسفات من توجهات ومبادئ فكرية وفلسفية، ويتطرق الكاتب الى هذه المفاهيم ابتداءً من الفلسفة القديمة وصولاً الى الفلسفة الحديثة والمعاصرة.

### أولاً: الفلسفة اليونانية:

يمثل (طاليس) (\*) (545-624 ق.م) thales الاتجاه الفلسفي الطبيعي في

---

(\*) طاليس - الملطي: ولد في مدينة بليطون، درس علم المساحة (الهندسة) على يد الكهنة المصريين، ولعله تعلم الفلك من البابليين. وكان رياضياً ومنجماً وحكيماً وفيلسوفاً وتاجراً، وهو اول الفلاسفة اليونانيين، وكان مقامه عظيماً في تاريخ الفلسفة حيث فصل بين التفكير والخرافة، وجعل الرياضيات وعلم ما وراء الطبيعة من اسس البحث الفلسفي، وقد اخذت منه جميع المذاهب اليونانية آراءها ما عدا الفيثاغوريين. (المزيد ينظر: فروخ، عمر العرب والفلسفة اليونانية، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، 1990، ص 30-32).

الفلسفة اليونانية، ويقوم منهجه الفلسفي في الوجود على العلاقة الجدلية بين المجسد والمجرد أو الاتجاه الفيزيقي والاتجاه الميتافيزيقي، فيرى ان الوجود متعدد المظاهر، وان هذه المظاهر برغم ما يبدو عليها من تحول وتغير، تتناسق في نظام طبيعي بديع وترجع جميعها الى جوهر واحد وهو الماء الذي هو اصل كل الموجودات وان الموجودات مادة اولى جوهرية ولا بد ان تكون الانفس جميعاً ذات منشأ واحد هو نفس اولى جوهرية او ما يسميه بالنفس الكلية اي انه برغم نظرتة الواقعية للموجودات يعتقد بوجود قوة غير مرئية خارجة عن نطاق الكون ابدعته ودبرت امره، فاطلق عليها صفات الجمال والقدرة من دون تحديد ثابت<sup>(1)</sup>.

في حين اعتمد (الفيثاغوريون) في رؤيتهم الفكرية الرياضيات بما تعكسه من قدرة على التجريد- اساساً في حل معضلاتهم الطبيعية نحو الكون والوجود- ويمثل الجدل عندهم في نقض الأصل الاساسي المادي للوجود بما يتضمنه من اشياء مادية وغير مادية، وبحثهم عن حقيقة الوجود في أحوال النسب الرياضية والصفات المتناقضة، فتخيلوا العالم مؤلفاً من متناقضات متعددة ومبادئ الاعداد هي عناصر الموجودات حيث ان العالم اشبه بعالم الاعداد فيه بالماء او النار او التراب، او ان الاعداد نماذج تحاكيها الموجودات دون ان تكون هذه النماذج مفارقة لصدورها الا في الذهن، حيث انطلقوا في مفاهيمهم تلك من آراء استاذهم (فيثاغورس)<sup>(\*)</sup> (588-03 ق.م)

(1) الجندي، انعام: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مؤسسة الشرق الاوسط للطباعة والنشر، ب ت، ص 18-19.

(\*) فيثاغورس: ولد بجزيرة (ساموس) وهجرها هرباً من حاكم المدينة واستقر في مصر

pythagoros الذي يرى ان الانغام تقوم خصائصها بنسب عددية ويُترجم عنها بالارقام فجعل من الموسيقى علماً مستقلاً من خلال ادخال الحساب عليها، فكان ذلك سبباً في انصراف عقولهم عما يتضمنه العالم من نظام وتناسب<sup>(1)</sup> مستلهمين بذلك الفكرة القديمة التي ترى ان الجمالية تنهض على يقينية المعرفة الرياضية التي هي سبيل المعرفة الحدسية العليا التي ترتفع على المحسوس المتغير وتصل بالانسان الى اليقين الثابت<sup>(2)</sup>.

يرى الكاتب ان الرؤية الجدلية للفيثاغورين في تفسير الوجود توحى برؤية تجريدية خالصة وبالتالي يظهر تركز حول المجرد على حساب الواقعي المشخص، وهذا ما يثير الجدل حول ماهية الحقائق المادية الملموسة المشاهدة في الطبيعة والتي اهملت من خلال اهمال الاصل المادي للوجود رغم انها انطلقت من تصورات اسطورية بما يتعلق بالنفس ومصيرها وحقائق العالم الاخر التي ورثتها عن الفكر المصري الا انها حاولت عقلنتها.

---

ودرس فيها الفلك والهندسة واسرار اللاهوت ثم رحل الى بابل وتعلم فيها طرقاً اخرى لعلم الحساب والموسيقى واطلع على طقوس المجوس وانتهى به الارتحال الى (كروتون) وأسس فيها مدرسته المعروفة التي امتازت مناهجها بالنظام التربوي والمنهج العقلي الرفيع وكانت تعاليمها تهدف الى الاصلاح الاجتماعي والسياسي معاً. للمزيد ينظر: آل ياسين، جعفر: فلاسفة يونانيون، من طاليس الى سقراط، ط3، مكتبة الفكر العربي للنشر والتوزيع، بغداد، ب ت، ص 29-30.

- (1) كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، ط1، دار القلم، بيروت، 1977، ص 22.
- (2) آل ياسين، جعفر: فلاسفة يونانيون، من طاليس الى سقراط، مكتبة الفكر العربي للنشر والتوزيع، بغداد، ب ت، ص 32.

بينما يقوم جدل (هيرقليطس)<sup>(\*)</sup> (540-475 ق. م) Heraclitas على فكرة تجريدية الا وهي (الصيرورة)<sup>(\*\*)</sup> التي تتحول فيها الاشياء الى اضدادها. فهو يرى في التغير اصل في الوجود وهو صراع دائم بين الاضداد ليحل بعضها محل البعض الآخر، فالنار تحيا من موت الهواء والهواء يحيا من موت النار والتراب يحيا من موت الماء وهكذا الى ما لا نهاية<sup>(1)</sup>. لذا ما من شيء في الطبيعة الا وهو فيض مستمر، كما ان كل الاشياء والخصائص تتحول الى اضدادها غالباً، فالبارد يصبح حاراً والحار يصبح بارداً... والى ما ذلك، وحيث ان كل شيء يتحول باستمرار ويتحدد فان المرء لا يستطيع ان ينزل في مياه جديدة<sup>(2)</sup>.

(\*) هرقليطس: فيلسوف اغريقي ولد في (افسوس) في آسيا الصغرى، وقد الف كتاباً اسمه (في الطبيعة) وقد قسمه الى ثلاثة اقسام: (الطبيعيات - السياسة - الاخلاق)، وكانت مواد هذا الكتاب حكماً مقتضبة غامضة ذلك لانه قصد بها الطبقة المثقفة فحسب، وقد اهتم بالناحية الاجتماعية، وتعددت نواحي فلسفته وكان اهم ما يميزها هو تأكيده على مبدأ التغير والصراع الدائم بين الاضداد. ينظر: (فردخ، عمر: العرب والفلسفة اليونانية، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، 1960، ص 37-38)

(\*\*) الصيرورة: وتعني التغير في ذاته من حيث انه انتقال من حال الى آخر ويقابله الثبوت او السكون، وعدّها هيرقليطس صراعاً بين الاضداد ليحل بعضها محل بعض، واعتبرها هيغل سر التطور فهي التي تحل مشكلة التناقض بين الوجود واللاوجود. ينظر: (مدكور، ابراهيم، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، 1979، ص: 108).

(1) الجندي، انعام: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مصدر سابق، ص 23.

(2) م. روزنتال: الموسوعة الفلسفية: ت: سمير كرم، ط2، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص 558.



ترسم فكرة النار التي اعتبرها (هيرقليطس) اصل الاشياء في الطبيعة بصورة الأتلاف بين الاضداد، فهناك صراع دائم مستمر بين الاشياء قبل هذا الاتلاف، وتمثل هذا الصراع في ان هذه الأشياء تفنى في النار لتعود حية في معنى الوجود العام، وتحرك نحو التراب فتذبل ذبولاً شاملاً. فوجود النار هو بقاء التعادل بين الحركتين المتعاكستين: الهابطة والصاعدة على السواء دون تغلب أحدهما على الاخرى، فكل قضية في الكون تحمل نقيضها ولا تعرف الا به واصفاً جدلاً صاعداً وجدلاً نازلاً يكون هو السبيل الى الادراك الجزئي لظواهر الحياة المتغيرة، فوحدة الاضداد هي الاصل وعنها يصدر هذا التغير في صعود وهبوط<sup>(1)</sup>، ونرى الشيء عينه في المجال الفني حيث تداخل الالوان والتناسب الموحد بين مختلف الاصوات والانغام، المنخفض والعالي ما هو الا تناسق الاضداد.

اما فلاسفة الثبات والوجود فيقوم منهجهم الفلسفي على جدلية (الاثبات والنفي) الذي ينتهي بهم الى محاولة اثبات الواقع المادي المحسوس ونفي المجرد الغائب، فـ (بارمينيدس)<sup>(\*)</sup> (480-540 ق. م) **Parmenides** يعتقد بازلية

(1) آل ياسين، جعفر: فلاسفة يونانيون، مصدر سابق، ص 23.

(\*) بارمينيدس: وهو من (ايليا)، اسس تحت تأثير فيثاغورس عالماً رياضياً يتعارض مع المفاهيم الايونية. الواحد، الثابت تحت شكل كرة محدودة وكاملة يحل محل الماء وللامتناهي يحل محل هواء الايونيين، وهكذا يرسم تياران: تيار الايونيين من ناحية الذين يهتمون بالحدس التجريبي وهم اعداء الاساطير والتقاليد الدينية، وتيار بارمينيدس وفيثاغورس من ناحية ثانية الذي دشن الفيزياء رياضياً وعقلانياً يركز على الفكر المحض كما يستند الى الاساطير لمعرفة المراتب المحسوسة. للمزيد: ينظر (اويرال، فرانسوا: معجم الفلاسفة الميسر، ت: جورج سعد، ط 1، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1993، ص 1137).

الوجود وان هذه الازلية تحكم انتفاء مجيئة من العدم او حدوثه في الزمن غير الحاضر او تغيره. يلزم ثبات الوجود وتجانسه ووحدته وتناهيته، و(بارميندس) بافتراضه وحدة الوجود وثباته انكر الكثرة والتغير<sup>(1)</sup>. فهو لا يرى ان الأشياء المادية المحسوسة هي من الوجود بل يعدها مظاهر وهمية لأنها فانية والوجود خالد ولأنها متغيرة والتغير يقتضي اجتماع الوجود واللاوجود وهذا مستحيل<sup>(2)</sup>، لكنه لم يجد بداً من اتباع الظواهر المحسوسة كونها واقع حال لا يمكن تجاهله فانتقل في تفكيره من اليقين العقلي الذي نسجه بافتراضه الى ظن الحواس، ومن الفلسفة الى العلم الطبيعي محاولاً تفسير الظواهر فقبل الوجود واللاوجود في آن واحد وهو يعلم انه معارض للعقل<sup>(3)</sup>.

يرى الكاتب ان (بارميندس) في بحثه الدائم عن الثبات داخل الوجود ما هو الا محاولة جدلية لادراك المجرد الثابت داخل الواقع المادي، كما انه باقراره اثينية العالم (المجرد والواقعي) بعد اعتقاده بوحدة الوجود قد انتقل برؤيته من التجريد الى الرؤية التي تردد بين النزعة التجريدية والنزعة الواقعية.

ان التجديد لجدلية الثبات والتجريد مقابل الواقع المادي وجدت تصوراتها عند (زينون الأيلي)<sup>(\*\*)</sup> (430-490 ق. م) zeno الذي نهج نهجاً جدلياً

(1) كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية: مصدر سابق، ص 28.

(2) الجسر، نديم: قصة الايمان بين الفلسفة والعلم، القرآن، دار التربية للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ب ت، ص 32.

(3) كرم، يوسف: المصدر السابق، ص 29.

(\*\*) زينون الأيلي: وهو تلميذ بارميندس، واعتبره ارسطو مؤسس الجدل (الديا لكتيك) الذي قوامه بعض اطروحات الخصم مع استنتاج المحصلات، برهن اطروحة الـ (واحد غير المتحرك البرمينيدي) على حد قول افلاطون - عبر توسيعه وتفسيره للأخطاء =

خالصاً يرمي الى افحام الخصوم من خلال دحض فروضهم باظهار النتائج غير المقبولة الناشئة عن تلك الفروض، أي انه كان يثبت القضايا بتكذيب العكس، وبسبب براهينه غير المباشرة على نفي وإبطال الكثرة والحركة<sup>(1)</sup> والى مفارقاته التي دحضت فروض خصومه، نُعت من قبل ارسطو بـ (مخترع الجدل)، ولم يأل جهداً في الدفاع عن نظريات بارمنيدس عن فكرة الوجود مبيناً ان النظريات المتقابلة تؤدي الى نتائج متناقضة وكان يعتمد في اقامة براهينه على مبدأ التناقض بصورة جوهرية<sup>(2)</sup>.

إلا ان الجدل اتخذ مفهوماً آخر لدى (السوفسطائيين)<sup>(\*)</sup> (Sophists)

والسخافات الناتجة عن الاطروحة المعاكسة، فدين له بالمحاججات الشهيرة التي تحاول اثبات استحالة الحركة اذا كان المكان قابلاً للتجزئة على نحو لا متناه: هكذا لا يمكن ان يتجاوز اشيل - بطل يوناني شارك في حرب طرواده - السلحفاة لانه يجب ان يعود دوماً الى النقطة التي كان فيها من البداية، اذ الحركة شيء وهمي. ينظر: (اويرال، فرانسوا: معجم الفلاسفة الميسر، ت: جورج سعد، ط1، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1993، ص162).

(1) كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، مصدر سابق، ص31.

(2) عبد الله، محمد فتحي: الجدل بين ارسطو وكنط، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1995، ص11-12.

(\*) السفسطائيون: السفسطة عند الفلاسفة هي الحكمة المموهة وعند المنطقيين هي القياس المركب من الوهميات والغرض منه تغليب الخصم واسكاته. والسفسطائيون هو المنسوب الى السفسطة وقد أطلق هذا اللفظ في الاصل على الحاذق في احدى الصناعات الميكانيكية ثم أطلق على الحاذق في الخطابة او الفلسفة ثم أطلق بعد ذلك تبذلاً على كل دجال مخادع، ولقد كان السفسطائيون القدماء يدعون انهم يستطيعون ان يبرهنوا على النظريات المتناقضة بادلة منطقية متساوية. والسوفسطائية: جملة من النظريات او المواقف العقلية المشتركة بين كبار السوفسطائيين كبروتاغوراس وغورجياس وبروديكوس وهيباس



فتحول الى فن يستخدم فيه الانسان المنطق من اجل ارضاء مأربه ومن دون أي اهتمام بالحقيقة ويمكنه البرهنة على صحة القضية بعد البرهنة على صحة نقيضها<sup>(1)</sup>، وقد اوقف (السوفسطائيون) جهدهم على الجدل وكانوا يفاخرون بتأييد القول الواحد ونقيضه على السواء بايراد الحجج في مختلف المسائل. وقد الموا بالعلوم الماما يساعدهم على استنباط الحجج والمغالطات وعلى التظاهر بالعلم<sup>(2)</sup>، وذهبوا الى امكانية المعرفة عن طريق البرهنة بفنون السياسة والخطابة والجدل وتزويق الكلام حيث يمكن لهم ان يؤيدوا الرأي ونقيضه<sup>(3)</sup> مؤكدين على ذاتية ونسبية دليل الحواس واية استنتاجات تنم عنها من خلال ايجاد الحجج التي تؤيد اي شيء، وقد فسروا هذه الحقيقة بروح الشكية والنسبية الفلسفية من جانب، ومن جانب آخر في شكل ادراك الصدق الممكن للادراكات الحسية والافكار والاحكام المتناقضة، اذ ان التفكير عندهم يرفض الالتزام بابه مسلمات غير مشروطه الا تلك التي يحتاج اليها الانسان لتحقيق الهدف الذي حدده لنفسه وذلك عن طريق الجدل<sup>(4)</sup>.

وغيرهم وتطلق أيضاً على كل فلسفة ضعيفة متهافة المبادئ كفلسفة الريبيين ينكرون الحسيات والبديهيات وتنقسم الى ثلاث فرق اولاهما: (اللا ادريّة) وهم القائلون بالتوقف في وجود كل شيء وثانيتها (العنادية): وهم الذين يعاندون ويدعون انهم جازمون بان لا موجود اصلاً. وثالثتهما (العندية): وهم القائلون ان حقائق الاشياء تابعة للاعتقادات دون العكس، ينظر: (صليبا، جميل: المعجم الفلسفي: مصدر سابق، ج1، ص658-660).

- (1) عبد الله، محمد فتحي: الجدل بين ارسطو وكنط، مصدر سابق، ص12.
- (2) كرم، يوسف، تاريخ الفلسفة اليونانية، مصدر سابق، ص: 45.
- (3) الجسر، نديم، قصة الايمان بين الفلسفة والعلم والقرآن، مصدر سابق، ص37.
- (4) اوزيرمان، ثيودور: تطور الفكر الفلسفي، ت: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ب ت، ص19-20.



عدّ (السوفسطائيون) الأحساس مصدر المعرفة، وذهب أكثرهم الى التوحيد بين المعرفة والإدراك الحسي، او الخبرة العملية، ويرى (بروتاغوراس) (\*) (410-485 ق. م) protagoras ((أن الانسان مقياس الاشياء، مقياس وجود ما يوجد ومقياس لا وجود ما لا يوجد)) وان أحاسيس الفرد تتباين بتباين سنه وطبائعه وتربيته، لذلك فان الاشياء متباينة في وعي الافراد، ومن هنا تكون الحقيقة نسبية وتختلف باختلاف ما يبدو للانسان منها، لذلك فان العدالة والحق والخير والجمال ليست ثابتة مطلقة وانما مرجعها اتفاق الناس ومواصفاتهم<sup>(1)</sup>.

اما (جورجياس) (\*\*): 375-480 ق. م Georgias الذي عنى بمفاهيم الجدل عند المدرسة الأيلية، فان منهجه الجدلي - كما جاء في كتابه (الطبيعة) - يقوم على ثلاثة أقسام: الأول: انه لا شيء موجود، الثاني: انه على افتراض ان الوجود موجود، فلا يمكن معرفته، اما القسم الثالث: انه ليس ثمة اتصال ممكن

---

(\*) بروتاغوراس: فيلسوف سوفسطائي يوناني، ولد في ابيدرا، تأثر بهيرقليطس او ديمقريطس واخذ عن احدهما الاعتقاد وبالصيرورة وعدم الاستقرار وكان يبشر بافكاره وكان شديد التعصب لها وقد دونها في كتاب اسماء (الحقيقة) وفيه يتنكر لالهة اليونان ويعلن عن سخطه على كثير من المعتقدات الدينية فثار عليه الناس واحرق كتابه ففرها ربا ولكنه لقي حتفه غرقاً، للمزيد: ينظر (الحاج، كميل: الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2000م، ص106).

(1) مطر، اميرة حلمي: فلسفة الجمال، نشاطها - تطورها، مصدر سابق، ص16.

(\*\*) جورجياس: ولد في صقلية، قصد اثينا عام (427 ق.م) وكان بارعاً في الخطابة، براق الاسلوب، طاف على قومه اليونانيين ليحثهم على نبذ العداوة فيما بينهم وان يقفوا متراصين تجاه الخطر البربري الذي كان يهدق بهم. آراؤه هدامة كثيرة التشكيك. ينظر: (فروخ، عمر: العرب والفلسفة اليونانية، مصدر سابق، ص71 - 72).

بين ما يوجد وما يعرف. وهو من خلال هذه النصوص يلغي الوجود أولاً والمعرفة ثانياً ثم امكان الاتصال بينهما ثالثاً، وانتهى (جورجياس) من انكاره للوجود الى انكار المعرفة بالحقيقة وانكار امكانية نقلها باللغة الى الغير، لأن اللغة لا يمكن ان تدل على حقيقة الوجود وان لها القدرة في التأثير في النفس البشرية وعلى بعث الأوهام التي تسلب الانسان ارادته. وانفعال النفس بتأثر اللغة يشبه تماماً انفعالها بتأثر الحواس والأحاساس المباشرة ومن قبيل هذه الإحساسات رؤية الجمال النسبي . وقد انتهت نظرية الوهم عند (جورجياس) الى ارتباط القيم الجمالية بالنشوة واللذة الحسية.

في حين يرى (سقراط) (\*) (399-469 ق. م) Socrates ان مبدأ معرفة الانسان ان يتجه الى نفسه ليعقلها فيعقل حقيقته ((اعرف نفسك بنفسك)) وتتم هذه المعرفة عن طريق العقل الذي يتبين الحقيقة عبر الاعراض المحسوسة،

(\*) سقراط: فيلسوف يوناني بدأ بمذهبه التحول من النزعة الطبيعية المادية الى المثالية، وقد عاش ودرس في اثينا، وكان من تلاميذه: افلاطون وانيشيون واقليدس الميجاري، ولم يكتب سقراط شيئاً غير ان عقيدته عرفت عن طريق افلاطون وارسطو وعنده ان نسيج العالم والطبيعة الفيزيائية للاشياء لا يمكن معرفتهما، ونحن لا نستطيع ان نعرف سوى انفسنا، وقد عبر سقراط عن هذا الفهم لموضوع المعرفة في صيغة ((اعرف نفسك)). وليس الغرض الاسمى للمعرفة الناحية العلمية من الحياة. والمعرفة عند سقراط هي الفكر وتتكشف الافكار عن طريق التعريفات ويتم التوصيل اليها عن طريق الاستنباط. ويفترض منهجه في التحاور موقفاً نقدياً تجاه التوكيدات القطعية واصبح يعرف بمنهج التهكم. وعلم الاخلاق عند سقراط علم عقلي، فالافعال الشريرة لا تنتج الا عن طريق الجهل، وليس هناك انسان شرير بارادته الحره. (للمزيد ينظر: م. روزنتال: الموسوعة الفلسفية، ط2، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص245-246).

ويستعين العقل لادراك الماهيات بالاستقراء الذي يعني التدرج من معرفة الجزئيات الى الكليات<sup>(1)</sup>.

اتخذ الجدل عند (سقراط) مفهوماً يختلف عن مفاهيم من سبقه من الفلاسفة، فالجدل بالنسبة له يعني فن الحوار او البحث عن الحقيقة عن طريق السؤال والجواب. ويقوم نهجه الجدلي على عنصري التهكم والتوليد، ويستند التهكم الى ايقاع الخصم في التناقض، فسقراط يتصنع الجهل فيطرح الاسئلة على الخصم بالمستوى الذي يثير الشك في اقواله ويستدرجه الى آراء مستمدة من اقواله تفصح تناقضها فيقر بجهله حينها يعمد سقراط الى عنصر التوليد الذي يقوم على طرح الأسئلة واستخراج اجوبة منها في ترتيب منطقي متماسك حتى يبلغ الخصم الحقيقة التي اقر بجهلها، كل ذلك والخصم يشعرانه بلغ تلك الاستنتاجات بنفسه، فالتوليد هو استخراج الحق من النفس<sup>(2)</sup>.

في حين ان الجدل عند (افلاطون)<sup>(\*)</sup> (427-347 ق. م) Plato ذو معنيين:

- 
- (1) الجندي، انعام: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مصدر سابق، ص 47.
- (2) الجندي، انعام: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مصدر سابق، ص: 46.
- (\*) افلاطون: فيلسوف مثالي يوناني مؤسس المثالية الموضوعية ومؤلف اكثر من ثلاثين محاضرة وهو تلميذ سقراط، ولكي يتمكن من تفسير الوجود انشأ نظرية (المثل) والتي تقول بوجود الصور الخالدة للاشياء، وقد وحد بينها وبين الوجود، ووضع في مقابل (المثل) العدم الذي وحده بالمادة والمكان وفي رأيه ان العالم الحسي الذي هو نتاج (المثل) و(المادة) يشغل مكانه متوسطة والمثل خالدة تعلو على نطاق الاخلاق السماوية فهي لا تولد ولا تموت وهي غير نسبية ولا تتوقف على الزمان والمكان، وهو يفرق بين انماط المعرفة التي تتوقف على الاشياء المدركة، فالمعرفة الاصلية لا تكون ممكنة الا عن (المثل) الموجودة الحق، ومصدر مثل هذه المعرفة الذكرى التي تذكرها النفس الانسانية



المعنى الأول: استخدامه كمنهج يرتفع به العقل من المحسوس الى المعقول دون اعتماد ما هو محسوس، اما المعنى الثاني فهو العلم الذي يوصلنا الى المبادئ الأولى، فالجدل عنده هو الفن الذي يترفع به الفكر الى مثل العالم المعقول والى فكرة الجمال. وقد وحد افلاطون بين الجدل وبين فن المناقشة وعد الجدل المنهج الفلسفي الاعلى وحجر الزاوية الذي تقوم عليه العلوم<sup>(1)</sup> وقد انتهى الى ان للجدل طريقين هما: الجدل الصاعد والجدل النازل، فالانسان في حد ذاته يلاحظ الجزئيات ثم يرتفع منها الى الطبيعة العقلية العامة التي تربط بينهما ثم ينطلق منها الى معقولات اعلى مرتبة، وهكذا يستمر ارتفاعه من الافراد الى الأنواع الى الاجناس حتى يصل في النهاية الى جنس الاجناس الى الفكرة الاكثر حقيقة والاعلى مقاماً وما هذه الفكرة الا مثال الخير التي تكون رؤيتها رؤية مباشرة وحدث عقلي، بيد ان هذه العملية في رأي افلاطون لا بد ان تكتمل بعملية اخرى يهبط فيها الانسان من الاجناس العالية الى الأنواع التي تندرج عنها ثم الى الافراد التي يشتملها كل نوع. ((.... وله ان يسير في هذا الهبوط على منهج التحليل او باستخدام القسمة الثنائية المستتيرة بجدس المثل))<sup>(2)</sup>.

يشير (افلاطون) من خلال هذه المفاهيم جميعاً الى المعرفة العقلية اذ ان

الخالدة عن عالم المثل وهي تتأمل فيها قبل تجسدها في الجسد الفاني. وقد تصور تعاليمه عن المجتمع دولة استقرائية مثالية قاعدتها العمل العبودي، والدولة يحكمها الفلاسفة-الحكام ويجرسها الجنود، وقد لعبت تعاليمه دوراً هاماً في التطور اللاحق للفلسفة المثالية. (للمزيد ينظر: روزنتال. م، الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص 40-41).

(1) عبد الله، محمد فتحي: الجدل بين ارسطو وكنط، مصدر سابق، ص 15.

(2) امام، امام عبدالفتاح: المنهج الجدلي عند هيغل، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1982، ص 58-59.

المنهج الجدلي يتمثل بالجدل الصاعد من المفاهيم العامة الى ارقاها والهبوط من اشد التصورات عمومية الى اقلها (الجدل النازل)<sup>(1)</sup>. لذلك فالمفهوم عند افلاطون ليس مجرد فكرة في العقل بل هو شيء له حقيقته الخاصة به وما ليس له حقيقة هو الشيء الذي تدركه الحواس. فالمفاهيم مثل العدالة والخير هي حقائق موضوعية مثالية لها صفة ما فوق الحواس، لذا فاننا لا يمكن ان نفرق الجميل والرائع بحواسنا بل بالعقل، وهذا ما يسوغ حصول الجدل الصاعد في فكرة الجمالي، اذ ان كل شيء زمني في هذا العالم هو صورة لمثال ابدى موجود في عقل الالهة<sup>(2)</sup>.

ان المنهج الجدلي لافلاطون - من وجهة نظر الكاتب - يتسم بالنزعة العقلية فهو ينطلق في تفسيره للاشياء والظواهر من رؤية مثالية علوية.

يعد (ارسطو) (\*) (322-384 ق. م) Aristotle الجدل علماً او منهجاً

(1) روزنتال. م: الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص 41.

(2) عدرة، غادة المقدم: فلسفة النظريات الجمالية، ط 1، جروس بيرس، طرابلس - لبنان، 1966، ص 54.

(\*) ارسطو: فيلسوف وعالم موسوعي ومؤسس علم المنطق، ولد في ستاجيرا وتربى في اثينا، انتقد نظرية المثل لافلاطون، تأرجحت فلسفته بين المثالية والمادية، وقد ميز في الفلسفة بين: 1. الجانب النظري الذي يتناول الوجود ومكوناته وعلله وأصوله. 2. الجانب العملي الذي يتناول النشاط الانساني. 3. الجانب الشعري الذي يتناول الابداع، وموضوع العلم عنده هو العام الذي يمكن التوصل اليه عن طريق العقل، ومع ذلك فان العام لا يدرك الا بالجزئي الذي يدرك بطريقة حسية ولا يعرف الا عن طريق الجزئي. وقد ميز بين علل اولية اربع هي: (1) المادة أي الامكانية السلبية للصيرورة. (2) الصورة الماهية (ماهية الوجود) وهي تحقق ما ليس الا امكانية في المادة. (3) بدء الحركة. (4) =



علمياً كما عده افلاطون حيث رفعه الى هذا المقام، بل انه الاستدلال المحتمل والمستعمل في الخطابة خاصة، فقد اعاده الى معناه المتعارف فحده بانه: ((الاستدلال بالايجاب او السلب في مسألة واحدة بالذات مع تحاشي الوقوع في التناقض والدفاع عن النتيجة الموجبة او السالبة))، ولا يمكن ذلك بالاسناد الى حقائق الاشياء لان المقدمات الصادقة لا تتج النقيضين في آن واحد فلا يقوم الجدل الا على مقدمات محتملة، أي آراء متواترة مقبولة عند العامة او عند العلماء<sup>(1)</sup>.

يرى ارسطو ان اول مبادئ المعرفة هي ادراك الشيء قبل ادراك ماهيته اذ ان صور المحسوسات موجودات حقيقية في الواقع، اما ادراك مفاهيم الماهيات فيتم بتجريدها من المادة وتعقلها، وهو في ذلك يختلف عما يقوله افلاطون من ان ادراك الماهية يكون قبل ادراك الشيء، فارسطو يرى ان الماهية مغمورة في المادة لا مفارقة لها، ولا بد من قوة تستخلصها لتجعلها صالحة للتعقل، أي تخرجها الى عالم الفعل، وهذه القوة هي العقل<sup>(2)</sup>، فموضوع العلم عنده هو العالم

الغاية، واعتبر الطبيعة كلها تحولات متتابعة من (المادة) الى (الصورة) وبالعكس، ونسب كل فعل الى الصورة التي ارجع اليها بداية الحركة وغايتها. والمصدر الاول لكل حركة هو (الله) المحرك الاول الذي لا يتحرك. ويرتبط المنطق الصوري عند ارسطو ارتباطاً وثيقاً بنظرية الوجود ونظرية المعرفة ونظرية الحق. وفي نظرية المعرفة ميز بين اليقين الواضح والمحتمل الذي يدخل في باب الظن، وغاية العلم القصوى عنده هي تعريف الموضوع وشرط هذا هو الجمع بين الاستنباط والاستقراء. (للمزيد: ينظر: روزنتال. م: الموسوعة الفلسفية، ط2، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص 19-20).

(1) كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، مصدر سابق، ص 130.

(2) الجندي، انعام: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مصدر سابق، ص 64-65.

الذي يمكن التوصل اليه عن طريق العقل، ورغم ذلك فان العام لا يوجد الا في الجزئي الذي يدرك بطريقة حسية ولا يعرف الا عن طريق الجزئي، وان شرط المعرفة بالعام هو التعميم الاستقرائي الذي يكون مستحيلاً بدون الادراك الحسي<sup>(1)</sup>، فالتجريد العقلي عنده تابع للوجود الحسي وهو نتيجة من نتائجه ولا وجود له الا بوجود العقل<sup>(2)</sup>، أي ان المعرفة عنده تبدأ دائماً من التجربة الحسية المباشرة التي هي مصدر لكل معرفة، والحس يعطينا المادة الخام للمعرفة الا انه يعطيها معلومات مفككة، فلا بد من تدخل العقل لتنظيم هذه المعلومات وربط بعضها ببعض الآخر واستخلاص ما يمكن استخلاصه منها من خلال قواعد المنطق<sup>(3)</sup>. وهذا ما يؤكد ان فلسفة ارسطو هي فلسفة منطقية، وكل شيء فيها يدور على منوال التجريد، فيستقصي الفكرة من الفكرة، وهي فلسفة واقعية تفيض على الوجود المحسوس، بينما عرفت فلسفة افلاطون بمثاليته، فهو يعد التجريد الحقيقة القصوى التي لا حقيقة غيرها والتي يستخدمها كل وجود مبرر وجوده، وما العالم المحسوس سوى ظل له<sup>(4)</sup>. فالمعلوم ان افلاطون يقول بعالم المثل (عالم الصور) وهو عالم الحقائق وعالم المادة هو عالم الاوهام، والصور مفارقة للمادة فهي جواهر تقوم بذاتها ولا تحتاج الى ما تقوم به غير ذاتها فهي مبدأ كل وجود وكل وجود انما منها يستفيد وجوده.

(1) روزنتال. م: الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص 19.

(2) مرجبا، محمد عبد الرحمن: من الفلسفة اليونانية الى الفلسفة الاسلامية، مصدر سابق، ص 156-157.

(3) المصدر السابق: ص 162.

(4) مرجبا، محمد عبد الرحمن: من الفلسفة اليونانية الى الفلسفة الاسلامية، مصدر سابق، ص 156-157.

بيد ان أرسطو ينكر هذه المفارقة انكاراً تاماً ويرى تلازم الصورة(\*) والمادة تلازماً ضرورياً بحيث لا يمكن فصل أحدهما عن الأخرى الا في الأمر الذي يتعلق بالإلهوية، (فالله) صورة محضة قائمة بذاتها لا تشوبها شائبة مادية، وما عدا ذلك فلا تنفك الصورة عن المادة ولا تفرقة بينهما الا في الذهن وعلى سبيل التجريد ومن اجل العلم فقط وبالتالي لا وجود للمثل<sup>(1)</sup>. ومن هذا المنطلق فان رؤية أفلاطون للجمال رؤية متعالية تسمو على الذات وعلى العالم في حين يرى فيه أرسطو نموذجاً باطنياً في العقل البشري ليس له موضوع نبحت عنه خارج أنفسنا، فليس هناك مثال يتجاوز حدود الانسان فكل شيء موجود فينا نحن حتى المثال ذاته يكون موجوداً في الانسان<sup>(2)</sup>.

اما (الرواقيون) (\*\*)- stoics- الذين يمثلون احد مسارات الفلسفة المثالية

(\*) الصورة: وهي عند الفلاسفة مقابلة للمادة، وهي ما يتميز به الشيء مطلقاً، فاذا كان في الخارج كانت صورته خارجية، واذا كان في الذهن كانت صورته ذهنية. غير ان المادة لا تتعدى عن الصورة الحسية. (ينظر: صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج1، ط1. ذوي القربى للنشر، مطبعة سليما نزاده، 1385هـ، ص742.

(1) مرجحاً، محمد عبد الرحمن: من الفلسفة اليونانية الى الفلسفة الاسلامية، مصدر سابق، ص189-190.

(2) عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، مصدر سابق، ص63.

(\*\*) الرواقية: مذهب احدى المدارس الفلسفية اليونانية الكبرى في العصر الهلنستي، وسميت كذلك نسبة الى الرواق الذي كان يعلم فيه مؤسسها (زينون الكتيومي)، وهي صورة من صور مذهب وحدة الوجود، تعد الجوهر ناراً لطيفة هي في آن واحد قوة ومادة واشتهرت خاصة، بارائها الأخلاقية. (للمزيد: ينظر: مذكور، ابراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأقرية. القاهرة، 1979، ص93).

والذين يعدون اللوجوس (العقل) بمثابة المبدأ الأساس العام - فتقوم فلسفتهم على المطابقة بين المادة والروح. فهم في الوقت الذي يقولون فيه بالمادة يرفضون القول بالجوهر الفرد، فالمادة عندهم متجزئة الى مالا نهاية، وان مرجعيات هذه الاجزاء قوة حية ذات عقل تعمل بوحيه، وهذه القوة هي (النار) التي تملك الاجزاء في الجسم الواحد، كما تصل اجزاء العالم فتجعلها كلاً واحداً، والعالم في نفسه (نار) عاقلة، أي ان الشيء الروحي هو شيء مادي، أي انه (نار)<sup>(1)</sup>، ويرى (الرواقيون) ان المحسوسات هي الاصل في كل معرفة، وقد فسروا الأحساس تفسيراً مادياً بانه انطباع اثر المحسوس في النفس، وان التصورات الحسية المتجمعة عند الانسان يتكون له عنها تصوراً كلياً، لكن هذا التصور الكلي ليس غير مجموعة التصورات المحضة<sup>(2)</sup>. كما انهم يرون الاخلاق في معناها العام العمل وفقاً لقوانين العقل، وفي سير الانسان بمقتضى العقل انما يسير بمقتضى الطبيعة لان العقل والطبيعة شيء واحد<sup>(3)</sup>.

في حين عارض (الابيقوريون) (\*) (Epicurean) الرواقيين فعدوا مبدأ

(1) الجندي، انعام: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مصدر سابق، ص 72.

(2) بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة، مصدر سابق، ج 1، ص 540.

(3) المصدر السابق: ص 530.

(\*) الابيقوريون: ينسبون الى ابيقور (341-270 ق.م) الفيلسوف المادي اللاحادي. يقوم مذهبهم على خلود المادة، وقد احيى ابيقور المذهب الذري لديمقريطس وادخل عليه فكرة (الانحراف) - الا في (المشروط بظروف داخلية) - للذات عن مسارها لكي يفسر امكان تصادم الذرات المتحركة في الفضاء الخالي بسرعة متساوية، وابقور حسي في نظرية المعرفة، فالأحاسيس صادقة بذاتها لانها تنطلق من الواقع الموضوعي اما الاخطاء فتنشأ عن تفسير الأحاسيس، وهدف المعرفة تحرير الانسان من الجهل والخرافات، ويبرر المتع



العالم هو الذرات والفراغ ويقوم الجدل عندهم على الاخلاق التي تعتمد مقياس الفرد اصلاً لها وان وراء هذه المقاييس الحسية مقاييس عالية روحية، والأصل في كل فعل اخلاقي ان يتجه الى تحصيل اللذة وتجنب الألم.

ويرى (الابيقوريون) ان الحس هو اصل كل معرفة<sup>(1)</sup> وان لدينا من الأفكار سلسلة من الادراكات الحسية تحتفظ بها الذاكرة ثم نتناولها بالموازنة والمقارنة الى الاحكام الكلية بالادراك الحسي الذي هو مقياس صحيح وما يبنى عليه من الادراكات والاحكام صحيح ايضاً<sup>(2)</sup> كما ان الشيء الحقيقي هو الذي يفعل وينفعل وما دون ذلك ليس بشيء حقيقي وهو الجسم فحسب، لذا أنكروا ان يكون هناك ثمة وجود غير الوجود المادي المحسوس المنفعل الفاعل<sup>(3)</sup>. وقد اعتبروا الذرات هي أصل هذا الوجود وهي متحركة بذاتها وحركتها تكون من اعلى الى اسفل لكنها تنحرف قليلاً وهي تسقط بسرعة واحدة في الفضاء فتلتقي وتؤلف المركبات والحياة نشأت من هذا التأليف مصادفة واتفاقاً<sup>(4)</sup>.

يرى الكاتب ان المنهج الجدلي للابيقوريين هو منهج جدلي مادي يشوبه الزهد حيث انهم فسروا الوجود على الأساس المادي الصرف: (الذرات أصل

---

العقلية القائمة على المثل الاعلى الفردي للاخلاق من الألم وتحقق حالة هدوء ومتعة للروح. للمزيد: (ينظر: م. روزنتال، الموسوعة الفلسفية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1980، ص8-9).

(1) بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة، مصدر سابق، ص: 82.

(2) الجسر، نديم: قصة الايمان: مصدر سابق، ص48.

(3) بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة، المصدر السابق، ص83.

(4) الجسر، نديم: قصة الايمان، المصدر السابق، ص48.

الوجود)، ثم أسلوب حركة الذرات الذي عُدَّ الأساس في تفسير حركة الفرد الضرورية للأخلاق فضلاً عن اللذة ومفارقة الألم كمقياس للخير واعتمادهم الحس كأساس للمعرفة.

مما تقدم يخلص الكاتب الى الفكر اليوناني ينقسم الى ثلاثة خطابات فلسفية:

1. الخطاب الطبيعي.

2. الخطاب الانساني.

3. الخطاب التوفيقي (التوفيق بين المادة والروح).

فيما يظهر الخطاب الطبيعي باتجاهين فلسفيين هما:

أ. الخطاب المادي المتمثل بفلاسفة الثبات كطاليس - بارمنيدس - زينون.

ب. الخطاب الروحي العرفاني المتمثل بفلاسفة التغيير كفيثاغورس وفلسفته الممتدة الى الأورفية(\*) .

اما الخطاب الثاني أي الخطاب الانساني المتمثل بالفلاسفة السوفسطائيين،

---

(\*) الأورفية orphism: تيار فلسفي يوناني أسطوري قديم ظهر في القرن 18 ق.م ارتبط بالشاعر الأسطوري (اورفيوس) وكانت تعاليم الأورفية تركز على نظرة الفلاحين المعدمين والعييد الى العالم في معارضتهم للأساطير التي تعتقد ان الحياة الآخروية تعد استمراراً للحياة على الأرض، وتعتبر الروح نوعاً من الوجود الجسمي ومع ذلك فان الأورفية ربطت الحياة الآخروية بالرحمة والحياة على الأرض بالالم، واعتبرت حلول الروح في الجسم سقوط لها من العالم الآخر، وقد اثرت النحلة الأورفية تأثيراً كبيراً على الفلسفة المثالية اليونانية القديمة. للمزيد: ينظر (روزنتال. م، الموسوعة الفلسفية، ط2، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص65.

فقد اعد صياغة الفكر الفلسفي ونقله من الاهتمام بالطبيعة الى الاهتمام بالانسان بوصفه مركز الوجود.

وفيما يتعلق بالخطاب الثالث أي الخطاب التوفيقي والمتمثل بالفلاسفة: سقراط، افلاطون، ارسطو، فقد جمع بين الاهتمام بالانسان والاهتمام بالطبيعة ببعديها المادي والروحي. واعاد قراءة الموروث الفلسفي القديم بحسب الاتجاهات السابقة (الطبيعي - الانساني).

الا اننا مع الخطاب التوفيقي نلمس ان هناك رؤية قد هيمنت على الخطاب الفلسفي في موقفه من مفهوم الجدل في علاقة التشخيص مع التجريد وهي الرؤية المعرفية التأملية والتي تقوم على التمرکز حول العقل على حساب التجربة وحول الروح على حساب الجسد وحول عالم الماهيات على حساب الواقع المادي، فتكونت وفقها جدلية فكرية تقوم على اعتبار العقل كمصدر اساس للمعرفة وتهميش دور الحس والتجربة واعتبارها تابعة للمركز الذي هو العقل، واعتماد عالم الماهيات بوصفه عالم حقيقي يجعل المعرفة ممكنة ويقينه على حساب عالم الظواهر المادي، فغدا الجدل ببعديه يقوم على اتخاذ العقل، الروح، التأمل، التجريد، هو المركز وجعل، التجربة (الحس)، الجسد، التجريب، هو الهامش، مما جعل الجدلية تقوم على مرتکز أحادي الجانب، أي انها تعطي الأهمية الكبرى لما هو مجرد، وهي نتيجة طبيعية للطابع التأملي للفلسفة اليونانية.

## ثانياً: الأفلاطونية المحدثة:

يُعد (افلوطين) (\*) (205-270م) plotin احد اقطاب هذا الاتجاه الفلسفي

---

(\*) افلوطين: فيلسوف مثالي يوناني ولد في مصر وعاش في روما، يعتبر مؤسس الافلاطونية الجديدة التي ضاعفت من تصوف تعاليم افلاطون. وعملية تطور العالم في نظرة تبدأ =

ويقوم الجدل عنده على العلاقة السلبية بين الروح والمادة والتعارض ما بين الذات والموضوع، فالوجود الحقيقي عنده انما هو وجود الذات في اعمق حالاتها واشدها استقطاباً، وبالتالي عندما تستغرق الذات في الأول وتوغل فيه. و(افلوطين) يصنف الوجود إلى اقليم ثلاثة:

أولها الوجود الحقيقي وهو وجود الأول او الواحد او (الله) تعالى، المطلق اللامتناهي الذي لا يوصف، ثم يليه وجود العقل ثم يليه وجود النفس، واما المادة فانها سلب للوجود وظل له وانها عدم<sup>(1)</sup>.

يعد الأول (الواحد) عند افلوطين مبدأ الوجود وعلة وان الأشياء صادرة عنه بطريق الفيض او الصدور لانه مبدأ جميع الأشياء ومنه ينبثق كل شيء وهو مصدر الكائنات ومفيضها ومفيدها<sup>(2)</sup> وان الأشياء انما صدرت عنه في نظام متدرج يتمثل بالشعاع الساقط منه بواسطة العقل الى النفس ومنها الى العالم، ثم

---

بالإلهي الذي لا يمكن الاحاطة به والتعبير عنه، فهناك (الواحد) الذي هو المصدر الباطني للوجود جميعه وهو ينبثق في البدء كعقل كلي، ثم كنفس الله. وبعد هذا كنفس جزئية كاجسام جزئية تشتمل المادة التي يعتبرها افلوطين (لاوجون). وموضوع الحياة الانسانية عنده هو الصعود الى الواحد، ويمكن تحقيق ذلك بتقييد الميول الجسدية وكذلك بترقية القوى الروحية بما في ذلك قوى الادراك. ويحقق النفس في اقصى حالة من حالات الوجد الصوفي، ابان الصعود، للاتحاد بالله الاضداد فمبدأ الاضداد ووحدتها يحدد التناغم والجمال، الشر والقيح في العالم. (ينظر: م. روزنتال: الموسوعة الفلسفية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1980، ص42.

(1) مرجعاً: محمد عبد الرحمن: تاريخ الفلسفة اليونانية من بدايتها حتى المرحلة الهلنستية مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1993، ص328.

(2) المصدر السابق، ص331.



يتضاءل فيكون كل مرتبة ادنى من التي تسبقها واعلى من التي تليها في الحقيقة والكمال والخيرية حتى يجبو هذا الشعاع او يكاد يجبو، وبهذا التضاؤل يتحول الوجود الى عدم او يصدر العدم عن الوجود ويتلاشى النور في الظلام او يصدر الظلام من النور ويتبدد الخير في الشر او يصدر الشر عن الخير، وبهذا يؤكد افلوطين في حدود نظريته (الفيض) جدلاً نازلاً وجدلاً صاعداً من من (العلة الى المعلول ومن المعلول الى العلة)، ويرى (افلوطين) ان المادة هي اصل النقص وهي الطرف الادنى في سلسلة تدرج الموجودات، فالعالم المحسوس هو درجة دنيا من درجات المعرفة لا توصل الانسان الى درجة اليقين، لذا يجب على الانسان في سلوكه نحو (الله) ان يتجرد من الحس لكي ينتهي الى الوحدة والسكينة<sup>(1)</sup>. وفي حدود نظرية الفيض (يكون الجمال المتحد بالله هو الاكمل والاسمى، في حين تتناقص درجات الكمال والسمو كلما ابتدعنا عن الجمال الالهي، لذا على الفنان ان يتخلص من قيود البدن ونوازع الحس وان يتطهر ويتسامى عن المشول امام الجمال الجزئي وان يصعد بعالمه ماراً بمحطات روحية تمثل الاقانيم الثلاثة الى ان يتحد بالله مُبداً الكون وسر عظمته ووحدته وجماله، هنالك يلهمه الله من ضيائه ومن جماله فيتكشف للفنان الجمال العلوي الابدي<sup>(2)</sup>.

من خلال هذه الرؤية الصوفية الافلوطينية- وكما يرى الباحث- يتجلى مبدأ الارتقاء الروحي الذي يستند الى مفاهيم عرفانية تتمثل بسعي النفس الى التجرد عن المادي والارتقاء الى المراتب الخلقية العليا وصولاً الى عالم الكمالات الروحية الذي يتحقق فيه سمو الروح وصفائها.

(1) المصدر السابق، ص 339.

(2) عباس، رواية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، مصدر سابق، ص 67..

### ثالثاً: الفلسفة المسيحية:

اتسمت الفلسفة اليونانية بتوجهاتها الدنيوية المحضة إذ انها لم تواجه مشكلات لاهوتية، وظل التفكير الأخلاقي اليوناني بعيد الصلة عن الميتافيزيقيا، لكن في العصور الهلنستية-خاصةً عند الروحانيين- تسللت الى الأخلاق نغمة استسلام انتقلت فيما بعد الى الفرق المسيحية الأولى، وعندما سيطرت العقيدة المسيحية على الغرب طرأ على الموقف الأخ. لاقى تغيير جذري، إذ نظر الانسان المسيحي الى الحياة الأرضية انها مرحلة اعداد لحياة آنية أعظم شأناً<sup>(1)</sup>. وكانت أدبيات هذه الثقافة تنبثق عن مثال اعلى تحدده التوراة والانجيل فلا يملك المسيحي حرية التفكير الا في داخل النطاق الذي حدده النقل، وان الفلسفة لذلك يجب ان تكون في خدمة الدين، وان المعرفة ينبغي ان تستهدف سبيل النجاة الذي يعد الغاية العليا للسلوك الانساني<sup>(2)</sup>.

وبذلك مثلت الثقافة المسيحية بعداً روحياً يكون الوعي في اطارها وعياً روحياً غير حسي وغير مادي وأزلي، فجميع الحاجات والأهداف حاجات وأهداف ذوات افق روحاني قابل للتحقق على المستوى الحياتي باقل قدر ممكن من اللجوء الى الجسديات، وهي بذلك تختلف عن الثقافة الرومانية ذات الطابع الحسي المادي (فالواقع لديها مادي غير قابل للتجريد)<sup>(3)</sup>.

خلص (اوغسطين) (354-430م) Aujustine الى الجدل عن طريق

(1) رسل، برتراند: حكمة الغرب، ترجمة فؤاد زكريا، عالم المعرفة الكويت، 1983، ج1، ص300.

(2) بدوي، عبد الرحمن: فلسفة العصور الوسطى، ط1، دار القلم للنشر، بيروت، 1979، ص: ز.

(3) معتوق، فرردريك: تطور علم الاجتماع، ط2، المعرفة، بيروت، 1982، ص95.

الشك، فهو يرى ان هناك حقيقة يقينية هي الشك، وان هذه الحقيقة تقتضي أيضاً حقائق أخرى مرتبطة بها وهي الحياة والتذكر والعلم والحكم والارادة، وذلك لان الانسان الذي يشك يحيا والذي يشك يعلم انه يشك والذي يشك يريد اليقين والذي يشك يتذكر ما يشك فيه والذي يشك يحكم بان الحقائق لا يمكن ان تؤخذ مباشرة بوصفها شيئاً يقينياً، وان هذا كله يعني ان الشك موجود وهو حقيقة ثم ان العمليات النفسية المتصلة بهذا الشك هي أيضاً حقائق يقينية<sup>(1)</sup> أي ان الانسان من خلال الشك يدرك وجوده ويدرك انه حي<sup>(2)</sup>.

وبرغم اقراره بالعالم الحسي والمادي كحقيقة ووجود الا انه يعده قاصراً عن اكتشاف المعرفة لان المعرفة الحسية تؤدي إلى الايمان فحسب لا إلى العلم اما المعرفة التي تؤدي إلى العلم فهي معرفة الحقائق الأزلية الابدية وهي موجودة بطبيعتها في النفس الإنسانية وهذه المعرفة لا يمكن استخلاصها من الحس لانها مفترقة عنه لذلك لجأ (اوغسطين) بفكره الأفلاطوني الحديث الى نظرية الاشراق والاشعاع فيرى ان هناك نوراً أزلياً أبدياً كالشمس الذي تستطيع من خلالها ادراك الحقائق وهذه الحقائق الموجودة في النفس هي في الحقيقة فيض من النور الاول الذي هو الله<sup>(3)</sup>.

من الآراء الفلسفية الأنفة الذكر يرى الكاتب مدى تأثير فلسفة اوغسطين بفلسفات فيثاغورس وافلاطون وافلوطين، واتضح ذلك فيما يتعلق بصورة الكون وانتظامه وتناسبه والجدل الصاعد ونظرية الاشراق والعقل الباطن وما الى ذلك.

(1) بدوي، عبد الرحمن: فلسفة العصور الوسطى، مصدر سابق، ص 23.

(2) بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة، مصدر سابق، ج 1، ص 250.

(3) بدوي، عبد الرحمن: فلسفة العصور الوسطى، مصدر سابق، ص 24-25.



اما (توما الاكوينى) (\*) (1125-1274م) Thomas Aquinas فتمتاز فلسفته بانها فلسفة ذات مسحة دينية لاهوتية (\*\*)، من خلالها يضع الحقائق الایمانية في صدارة مفاهيمه الفلسفية، حيث جعلها الاساس في تحصيل المعرفة.

يربط (توما) بين التركيب اللاهوتي للحقائق المنزلة والتركيب الفلسفي للحقائق التي يمكن للعقل النفاذ إلى كنهها، وهناك حقائق فلسفية يمكن للعقل من ادراكها لكن في نفس الوقت هناك حقائق كالحقائق الایمانية تتجاوز قدرته لكن الاستدلال في مضمار الايمان ممكناً، لذا فقوام الاستدلال كله، استنباط النتائج من حقائق الايمان المنزلة منزلة المقدمات بدون الية محاولة للبرهان عن هذه الحقائق عينها، وهو يرى انه ((لا يمكن للعقل البشري ان يبلغ مملكته الفطرية إلى

---

(\*) (توما الاكوينى): فيلسوف ولاهوتي كاثوليكي وهو ابن كونت دي اكوينو بايطاليا الجنوبية. تلقى العلم اولاً في دير للبندكتيين. ثم التحق في الرابعة عشرة بكلية الفنون بجامعة نابولي وفيها دخل رتبة الدومنيكان وفي سنة (1245) أرسل إلى باريس حيث تتلمذ لألبرت الأكبر لمدة ثلاث سنوات، وبعد أربع سنين عاد إلى باريس للتحضير لأجازه اللاهوت، وبعد حصوله على الإجازة بالتدريس صار أستاذاً في الحادية والثلاثين فاخذ احد الكراسي المخصصة لرهبته في الجامعة وبعد ثلاث سنوات عاد الى ايطاليا سنة (1259) واستمر يدرس في جامعاتها الى حين وفاته، وفي سنة (1879) أعلن الفاتيكان ان فلسفة توما الاكديني الفلسفة الحقيقية الوحيدة للمذهب الكاثوليكي.

للمزيد ينظر: (الحاج، كميل: الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، مصدر سابق، ص158).

(\*\*) اللاهوت: علم اللاهوت عند المسيحيين هو علم الكلام عند المسلمين، وموضوعه البحث في وجود الله عزوجل وذاته وصفاته، و(لاهوتي) يختص بعلم اللاهوت. للمزيد ينظر: (وهبه: مراد، وآخرون، المعجم الفلسفي، ط2.. مزيدة ومنقحة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1971، ص193).



أدراك جوهر الله بالذات لان معرفة عقلنا تبدأ بمقتضى نمط الحياة الحاضرة بالحس، ولهذا فان ما لا يقع تحت الحواس لا يمكن ان يدرك من قبل العقل البشري الا اذا جرى استنباطه بدءاً من الحواس، والحال ان المحسوسات لا يمكن ان تقود عقلنا الى ان يرى فيها كنه الجوهر الإلهي ولانها لا تعدو ان تكون معلولات لا تضاهي شرف العلة<sup>(1)</sup>.

يكمن الوجود من وجهة نظر (توما الاكويني) في الجزئيات وحدها، وبقدر ما تقبل الجزئيات وحدها بانها مادة خام، يكون هذا الرأي تجريبياً في مقابل محاولة العقلين استنباط الجزئيات بالعقل<sup>(2)</sup>، وفي رؤيته الجدلية للوجود، احدث (توم الاكويني) انقلاباً فكرياً ضد النظرية الأفلاطونية الجديدة التي تقول بثنائية في الوجود بين الكليات والجزئيات، او بعبارة ادق ان هناك تسلسلاً متدرجاً للوجود يبدأ بالواحد ويهبط من خلال المثل الى الجزئيات التي هي الأدنى من حيث الوجود، ويتم عبور الهوة بين الكليات والجزئيات على نحو ما عن طريق اللوجوس (العقل).

ان المعرفة لدى (توما الاكويني) تنضوي تحت ثنائية يرتبط طرفاها بالعقل ذاته اولهما العقل الذي يستمد مادة فكره من تجربة الحواس، وهناك صيغة معرفية ترى انه لا يوجد في العقل شيء لم يكن من قبل في التجربة الحسية ولكن هناك بالاضافة الى العقل، الوحي بوصفه مصدراً مستقلاً للمعرفة، وفي الوقت الذي يولد العقل معرفة عقلية، فان الوحي يزود الناس بالاسماء فهناك أمور

---

(1) برهيه، اميل: تاريخ الفلسفة، العصر الوسيط والنهضة، ط2، ترجمة: جورج طرايشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1988، ص 173 - 174.

(2) رسل، برتداند: حكمة الغرب، مصدر السابق، ص 297.

بعيدة تماماً عن تناول العقل ولا سبيل الى ادراكها الا بتوجيه من الوحي، وان الايمان ضرورة لخوض غمار المعرفة العقلية، لذلك فلا بد للناس ان يؤمنوا قبل ان يستطيعوا الاستدلال بالعقل<sup>(1)</sup>، لذا ينبغي ان نجعل للعقل مجالاً خاصاً محدداً لا يتعداه، لان طبيعته الخاصة- مركبة من هيولي وصورة- تحول دون ان يدرك ماهية العقول ما يجعلنا نهيب بالوحي (النقل) من اجل تكميل هذا النقص واتمام ما بدأه العقل، أي ان العقل بمفرده لا يستطيع ان يستقل بموضوعه فلا بد من انضمام النقل اليه. ومن اجل تحقيق معرفة كل الحقائق المتعلقة بالانسان حيث ان للعقل ميداناً وللنقل ميداناً آخر فهما مختلفان سواء من ناحية المنهج ام من ناحية الترتيب. فالعقل يبدأ دائماً من المحسوس لكي يرتفع منه الى المعقول في حين ان النقل يبدأ من (الله) تعالى كي يصل الى المحسوس وطريقه هو الطريق الاوفق، لأن الله يدرك الاشياء بادراكه لذاته<sup>(2)</sup>.

ينزع (توما الاكويني) الى الاخلاق نزعة عقلية اذ ان الانسان يحصل على السعادة بفعل من افعال المعرفة وان الحكمة تلعب دوراً مهماً في الوصول الى السعادة، فيرى ان ما لدينا من نور العقل انما هو اشراق القانون الازلي في الخليقة الناطقة، اذ ان القواعد القويمة لها قوة الالتزام في الضمير بموجب القانون الازلي الذي صدرت عنه، وان طاعة هذه القواعد انما يكون بتحقيق هذا النظام وتكريم واضعه<sup>(3)</sup>.

يرى الكاتب ان المنهج العقلي الذي اتبعه (توما الاكويني) في فلسفته الذي

(1) المصدر السابق، ص 296-297.

(2) الحاج، كميل: الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، مصدر سابق، ص 159.

(3) المصدر السابق، ص 162.

ظهر جلياً في محاولاته للتوفيق بين العقل والنقل واعتماد التكامل بين الاحساس والعالم الخارجي أساساً في رؤيته الجدلية لاكتساب المعرفة يوحى بالتأثر الواضح لهذا الفيلسوف المسيحي بالفلسفة الإسلامية وتوجهاتها العرفانية.

#### رابعاً: الفلسفة الحديثة والمعاصرة:

يرى الكاتب ان هناك ضرورة في تناول الفلسفة الحديثة والمعاصرة رغم إنهما خارج نطاق الموضوع المدروس الذي ينتمي الى فلسفة العصور الوسطى، إلا ان الكاتب القارئ لذلك الموضوع يتسبب الى الفكر المعاصر، وكان لزاماً على الكاتب عرض الطروحات المعاصرة لأنها تمثل المعالجات الفكرية التي كثيراً ما استعان بها الباحثون والدارسون في طروحاتهم وآرائهم، رغم انها تتناول موضوعاً قديماً.

إذا كانت فلسفة العصور الوسطى تقيد العقل والعواطف والإرادة، اذ لم تضع ثقتها بالطبيعة البشرية، فان الفلسفة الحديثة في منهجها تعول على الانسان وتعدده معيار كل شيء، كما تعتبر الطبيعة البشرية مصدراً للقيم بدلاً من وحي ما وراء الطبيعة<sup>(1)</sup>، وتمثل الثورة العلمية في أوروبا- والتي مطلعها القرن الخامس عشر- انقلاباً في نظرة الانسان للطبيعة والكون تعلم من خلالها طرقاً جديدة للتفكير، فلم تعد الطبيعة بالنسبة اليه سراً خاضعاً للمعجزات والخوارق بل أصبحت أمراً معقولاً خاضعاً لتصرف الانسان وإرادته، فاكشف الانسان للقوانين التي تسير وفقها الطبيعة يعني قدرته على التحكم في الطبيعة والسيطرة عليها.

(1) حسن، محمد. حسن: النظرية النقدية عند هربرت ماركيز، ط 1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1993، ص 5.

ارتبط اسم الفيلسوف (ديكارت) (\*) (1596-1650م) Descartes بأحداث أول ثورة في الفلسفة الحديثة، فقد قام بتطوير المنهج العلمي الجديد وأقام تصوراً جديداً للكون بوصفه نظاماً محكوماً بجملة من القوانين الطبيعية الميكانيكية، وبهذا يؤكد (ديكارت) على النظام الرياضي للطبيعة وأهمية العنصر العقلي في العلم الذي يبحث عن النظام والقانون وراء الظواهر، ونشأ عن فلسفته تلك تياران فلسفيان هما: التيار العقلي الذي يفترض ضمناً أن المعرفة الكاملة يمكن الوصول إليها في نهاية الأمر، ثم التيار التجريبي الذي يعد نقطة البداية لفلسفة كانت النقدية<sup>(1)</sup>. ويبدو أن كلمة (جدل) منذ عصر النهضة بدأت في الاختفاء وحلت كلمة (منطق) محلها وهذا ما يلاحظ أثره في فلسفة ديكارت

---

(\*) ديكارت: فيلسوف فرنسي وعالم فيزيائي ورياضي وعالم فسيولوجيا، استقر في هولنده وكرس نفسه للبحث العلمي والفلسفي. ترتبط فلسفته بنظريته في الرياضيات وعلم نشأة الكون والفيزياء، وهو أحد مؤسسي الهندسة التحليلية، وقد نوه بنسبة الحركة والسكون صاغ القانون العام للفعل والفعل المضاد وقد اعتقد أن دورات الجسيمات هي الشكل الرئيسي لحركة المادة الكونية وأنها تحد (بناء العالم وأصل الأجرام السماوية، وقد قطع بان العلة المشتركة للحركة هي الله، وقد حدد الغاية القصوى للمعرفة بأنها تحكم الإنسان في قوى الطبيعة. واكتشاف واختراع الأجهزة الفنية وإدراك العلل والمعلولات وتحسين ماهية الإنسان، والإنسان كي تحقيق هذه الغاية عليه أن يرفض الإيمان بأي شيء إلا أن تثبت البرهنة عليه بشكل كامل ولا يتضمن عدم الإيمان هذا أن الوجود كله لا يمكن معرفته بل هو منهج الاكتشاف البداية الأصلية غير المشروطة في المعرفة التي حددها ريكارت بأنها ((أنا أفكر أذن أنا موجود)). للمزيد: ينظر (روزنثال. م: الموسوعة الفلسفية، ط2، 1980، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ص209-210).

(1) حسن، محمد حسن: النظرية النقدية عند هيربرت ماركيز، مصدر سابق، ص52-53.



التي كان يستخدمها عادة كمرادف للمنطق الصوري<sup>(\*)</sup> وهو يعبر عن مفهومه للجدل بقوله: ((ان علماء الجدل يعرضون لاشكال القياس وقيمون القواعد التي ترتبط بمقتضاها القضايا ارتباطاً وثيقاً بحيث يبدوون من قضايا معروفة وينتهون بصورة آلية الى قضايا اخرى تنتج عنها بالضرورة)) ليس هذا فحسب، بل انه يرى علماء الجدل يظنون انهم يسيطرون على العقل البشري حينما يوصون ببعض اشكال الاقيسة التي تنتهي الى نتيجة ضرورية والعقل يستطيع في اغلب الاحيان- اذا وثق بتلك الاشكال- ان ينتهي بفضلها الى نتائج اكيدة على الرغم من انه لا يبذل جهداً في النظر الى الاستدلال ذاته بصورة تتصف بالبداهة. ومن الملاحظ ان ديكارت لا يشعر بالارتياح لرجال الجدل وذلك من خلال ثلاثة أمور هي:

الأول: ان الأمر فيما يتعلق بالجدل شبيه بامر البلاغة والشعر والفنون الغريبة كالمبارزة مثلاً وان المرء لا يربح في تعليمها.

الثاني: ان هذا التعلم يجعلنا نقنع باننا نجهل ما نقوم به بصورة غريزية اذا لم نشك بانفسنا ان هناك جدلاً طبعياً لا يتعلمه المرء، بل ينمو لديه بالتمرين فحسب.

الثالث: ان الاغراق في دراسة الجدل والثقة بطرائقه امران خطيران مما يجعلنا

---

(\*) المنطق الصوري او يقوم على مجموعة قواعد موضوعية وضعاً ويقوم على دراسة المبادئ والقواعد التي يجب ان يتبعها الفكر في بحثه عن الحقيقة، فاذا كان مبدأ الذاتية في المنطق الصوري يرى الشيء هو نفسه وهو ما يسمى بمبدأ الذاتية او مبدأ الهو هو- وهو مبدأ فكري- فالنبات هو النبات والحيوان هو الحيوان. ينظر: (بالروين، محمد محمد: مذاهب فلسفيه كبرى، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص 116-117).

نهمل ملاحظة الوقائع التي يقوم عليها الاستنتاج بكل انتباهنا، ومن هنا تأتي الأخطاء ولا تتأتى من عيب التفكير<sup>(1)</sup>.

بني الجدل عند ديكارت على صراع الحواس كونها خادعة دائماً فهو في الحقيقة لا يؤمن باستدلال العقل لأن الناس يخطئون في استدلالهم وهو في هذه الحالة من الشك المطلق يجد شيئاً يقاوم به الشك ذلك حسب قوله: ((اني اشك فانا استطيع الشك في كل شيء ما خلا شكّي، ولما كان الشك تفكيراً فانا افكر، ولما كان التفكير وجوداً فانا موجود ((انا افكر واذن فانا موجود))<sup>(2)</sup>. فهو يشير الى ان الشك دليل الوجود، وعبارته هذه تحمل في طياتها رسالة تفصح ان الانسان انما هو مُعَرَّف بعقله وما عليه الا الغور في اعماق نفسه بحثاً عن اليقين فاصبح الذهن المدرك هو الاساس في تلك العملية<sup>(3)</sup>.

لاحظ (ديكارت) من خلال الجدل وجود مادة متحركة، فضلاً عن وجود شيء آخر وهو (الفكر) ومهما يكن فان تحويل المادة الى فكر هو بجد ذاته اسهل من تحويل الفكر الى مادة، ويضرب (ديكارت) مثلاً على ذلك وهو اننا بوسعنا ان نتصور ما تؤول اليه الامور في حالة انعدام اعضاء الحس، فكل ما نسميه بالعالم الخارجي ليس اكثر من حلم، ويرى (ديكارت) ان كل ما تؤكده من العالم الخارجي يمكن ان يكون تفسيراً لعناصر وعيناً، وبوسع المرتاب ان يشك في

(1) عبد الله، محمد فتحي: الجدل بين ارسطو كنط، مصدر سابق، ص21.

(2) كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة الحديثة، ط5، دار المعارف للنشر، القاهرة، ص66-67.

(3) ماهر وزاده، طيبه: فلسفة كانت التربوية، تعريب: عبد الرحمن العلوي، ط1، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2001م، ص115.

ذلك، لكن الذي لا يستطيع التشكيك به هو حقيقة ان الانسان يشكك، حقيقة انه هو نفسه يفكر<sup>(1)</sup>.

يؤكد (ديكارت) بذلك وجود الوعي الذي هو دليل وجود الذات لكن برغم هذا البرهان على الذات ان تثبت معها احساسها بذاتها، وعلى هذا النحو تشير عقلانية (ديكارت) الى مذهبه العقلي في الجمال مبرهنأ على وحدة العقل والحس<sup>(2)</sup>، وهذه في حقيقتها رؤية تكاملية يتوخاها (ديكارت) في جدله الجمالي بين العقل والحس باعتبارهما الثنائية التي يتحقق من خلالها الشعور بلذة الجمال، وبرغم تأكيده على المبادئ الفطرية وتقديمه العقل على الحس الا انه يبقى فيلسوفاً مثالياً تجريدياً اكثر مما هو فيلسوف تجريبياً.

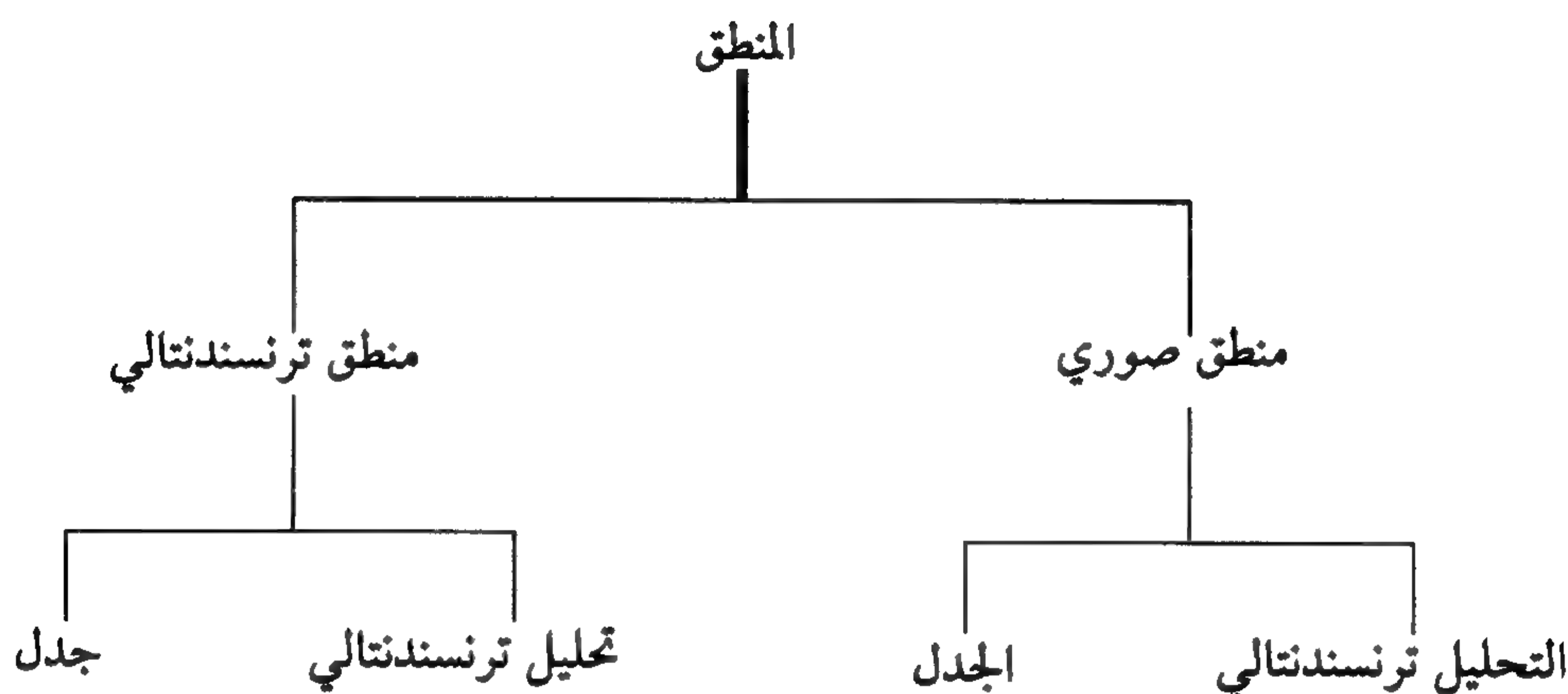
اما (كانت)<sup>(\*)</sup> (Kant 1804-1724) فيرى في الجدل انه منطق الخداع وان الفلاسفة القدماء متفقون على ذلك برغم اختلافهم في فهم معناه، مما يعني ان الجدل في اساسه يتناول مبادئ صورية للفكر، لكن بعض من استخدمه جعل منه اداة لتوسيع معارفنا عن الاشياء ظناً منه انهم قد اكتشفوا بالجدل معارف

(1) هوتون، هكتور: متعة الفلسفة، مصدر سابق، ص 56-57.

(2) كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة الحديثة، مصدر سابق، ص 22.

(\*) كانت: فيلسوف الماني ولد في مدينة كونغبرغ من ابوين فقيرين. وكان أبوه يعمل سراجاً وقد ذهب بعض المؤرخين الى ان اياه ينحدر من أسرة اسكتلندية هاجرت الى بروسيا، وهذا في رأيهم هو السر في الميل الشديد الذي اظهره كانت نحو فلسفة الانكليز، وقد نشأ كانت في جو مسيحي شديد التقوى نظراً لحرص والدته على تزويده بالثقافة الدينية، وفي سنة 1755 أصبح محاضراً في جامعة كونغبرغ... في عام 1755 كتب رسالة بعنوان (التاريخ الشامل للطبيعة ونظرية السماء). للمزيد ينظر: (كانت، عمانوئيل: نقد العقل المجرد، ت، احمد الشيباني، دار اليقظة العربية، بيروت، 1970، ص 20).

جديدة عن العالم. وهو بعد تقسيمه المنطق الى منطق صوري ومنطق ترنسندنطالي<sup>(\*)</sup> (المتعالي)<sup>(\*\*)</sup> شرع بتقسيمها الى مباحث متعددة يوضحها الكاتب في المخطط ادناه:



مخطط يمثل تقسيم (كانت) للمنطق

ويرى كانت ان موضوع التحليل الترנסندنطالي<sup>(\*\*\*)</sup> هو تحليل العناصر او

(\*) المنطق الترנסندنطالي: هو الذي يكشف عن قوانين التفكير ويحدد شروط التجربة (كانت) ينظر: (مدكور، ابراهيم: المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص194).

(\*\*) المتعالي: هو ماسما على الواقع فلا يستمد من تجربة ولا يختلط بالعالم الحسي فيقال فكره متعاليه ((والله هو الكبير المتعال)) واستعمله كانت فيما يجاوز عالم التجربة ويقابل بينه وبين الترנסندنطالي الاولي الذي يعتبر شرطاً للتجربة. ينظر: (مدكور، ابراهيم: المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص169).

(\*\*\*) تحليل ترنسندنطالي: ويريد به كانت دراسة الصور الأولية بالادراك الذهني وتقوم على تحليل المعرفة للكشف عن المبادئ والمعاني الاولية التي تجعل المعرفة ممكنة. ينظر: (مدكور، ابراهيم: المعجم الفلسفي، مصدر السابق، ص41).



الشروط القبلية التي يصوغها العقل الفعال من أجل ان يكون أي موضوع لادراكنا الحسي ممكناً<sup>(1)</sup>.

اما موضوع الجدل الترنسندنتالي (المتعالي) فهو من وجهة نظره نقد الهدف منه تقييم المعرفة الناشئة من نشاط العقل النظري<sup>(\*)</sup> من أجل اكتشاف الحقائق الواقعة خارج اطار التجربة التي تعد أساساً وعلة جميع الوقائع التجريبية التي اساسها امور او تصورات اسمائها كانت ((المعاني العقلية القبلية)) التي هي عبارة عن النفس والعالم و(الله)، والعقل بذاته يسعى الى تعليل هذه الوقائع التجريبية من خلال العثور على اصول او مبادئ ثابتة، لان قوة الفهم -على أساس احد قوانينها الذاتية - تبحث عن سبب هذه التغيرات، وترى ان كل تغير متصل بعلة ما فنحصل على العلم بهذه الطريقة، ونتيجة لعدم مناعة العقل بهذا المقدار المعرفي يبحث عن علة لكل علة، أي عن علة غير معلومة، ويرى ان كل مشروط يستلزم امراً غير مشروط، وان كل نسبي يستلزم امراً مطلقاً، فمعرفة المطلق هي المعرفة الوحيدة التي تسير عقل الانسان، ولهذا فالعقل بحاجة الى مبادئ ثابتة من أجل تفسير الظواهر ويسعى لربط كل مجموعة من الأمور التجريبية بصورة مستقلة عن سائر الامور، اذاً فكانت ينسب الأمور الباطنية الى

(1) عبد الله، محمد فتح: الجدل بين ارسطو وكفط، مصدر سابق، ص 168-169.

(\*) العقل النظري: وهو الملكة المتعالية التي تتضمن مبادئ المعرفة القبلية المستقلة عن التجربة والتي تنظر الى العقل من جهة اشتماله على المبادئ القبلية للمدركات العلمية، اما اذا نظرت هذه الملكة - بحسب رأي كانت - الى العقل من جهة اشتماله على المبادئ القبلية لقواعد الأخلاق كان عقلاً عملياً. أي ان العقل النظري ينصب على الادراك والمعرفة اما الفعل العملي فينصب على الأخلاق والسلوك، ينظر: (صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج2، ط1، ذوي القربى للنشر، مطبعة سليما نزاده، 1385هـ، ص89).

النفس، اما الأمور التي تحدث خارج وجود الانسان فتنسب الى العالم، ولكن تبقى النفس والعالم معلولين لحقيقة هي نفسها علة نفسها أي (الله)<sup>(1)</sup>.

لذا فالمعرفة الحقيقية عند كانت هي محصلة عمل القوانين الحسية والذهنية، وتعلق هاتين القوتين بعالم المحسوسات والتجربة، لكنه في نفس الوقت يرى وجود منشأين مستقلين لهما في عملية المعرفة وعدم وجود أي تماثل بين هاتين القوتين، وهو بهذا استطاع التوفيق بين تلك الافكار التي لا تقبل التوفيق، فقد عبر عن قبوله بنوعين من الأمور القبلية من خلال فصل الحس عن الذهن والاعتقاد بعدم امكان ارجاع احدهما الى الآخر وهذان النوعان هما:

الأول: العناصر القبلية الخاصة بالحس، أي الزمان والمكان، ويؤلفان صورة المعرفة الحسية ومقدمان على التجربة،

والثاني: المقولات الذهنية والتي هي عبارة عن اربع مقولات هي: الكم، والكيف، والإضافة، والجهة، ويُستشف من ذلك وجود ثلاث قوى فكرية في فلسفة كانت هي: الذهن، والعقل، والحس<sup>(2)</sup> تدور حول ثلاث مجالات رئيسية: مجال المعرفة الذي يعتمد على ملكة الذهن وهو موضوع نقد العقل الخالص، ومجال الاخلاق الذي يعتمد على العقل وهو موضوع نقد العقل العملي ثم مجال الحس والشعور واللذة الذي يعتمد على ملكة الحكم وهو موضوع نقد الحكم، و(كانت) يأتي بالنقد الثالث من اجل تحقيق الترابط بين عالم الضرورة وعالم الحرية او بين العلم ومجال الميتافيزيقيا، اذ ان ملكة الحكم تصبح الواسطة بين الذهن والعقل، ويصبح الشعور باللذة هو الواسطة بين المعرفة والارادة.

(1) ماهر وزاده، طيبه: فلسفة كانت التربوية، مصدر سابق، ص 173.

(2) المصدر السابق، ص 177.

اذن فالمنهج المتعالي عند (كانت) محاولة للتوفيق بين التجربة الحسية التي تقدم مادة المعرفة وبين العقل الذي يقدم شكلاً ينظم هذه المادة، وبذلك يتبنى (كانت) نظاماً من المعرفة الرياضية وآخر من المعرفة الطبيعية، وبمقدار احتواء هذه النظم يمكن الحكم على النظم الجمالية، وقد اتخذ (كانت) من مبدأ العلية<sup>(\*)</sup> ضرورة لقيام هذه النظم والقوانين، أما الحكم الجمالي فقد أسنده الى مبدأ الغائية<sup>(\*\*)</sup> الذاتية وهو الذي يكفل توافق الطبيعة مع الذات الإنسانية والذي يسير عليه الحكم الجمالي او الحكم المنعكس الذي يرد الجزئي الى الصور الكلية<sup>(1)</sup>.

في حين وظّف (هيجل)<sup>(\*\*\*)</sup> (1770-1831م) Hegele منطقاً الجدلي في

(\*) العلية: هي السببية، وهي كون الشيء علة، وتطلق على العلاقة بين العلة والمعلول، ينظر: (صليبيا، جميل: المعجم الفلسفي، ج2، مصدر سابق، ص98).

(\*\*) مبدأ الغائية: هو القول ان كل موجود فهو يفعل لغاية، وان الغايات الجزئية في هذا العالم مرتبطة بغاية كلية، وهذا المبدأ هو المبدأ الذي بني عليه اثبات وجود الله بالدليل الغائي. ينظر: (صليبيا، جميل: المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص124).

(1) مطر، اميره حلمي: فلسفة الجمال، نشأتها وتطورها، مصدر سابق، ص96-97.

(\*\*\* هيجل: فيلسوف الماني تمرد على النظام الاقطاعي في بروسيا، وفي عام (1818) أصبح استاذاً في جامعة برلين، وقد عكس فلسفته التطور المتناقض لالمانيا، وتتضح ثنائية هيجل من كل كتاباته بما فيها كتاب (ظواهر الروح) وفيه يدرس هيجل تطور الوعي الانساني من علاماته الأولى حتى التطور الواعي للعلم ومنهج البحث العلمي ومبحث الظواهر- الفينومولوجيا- ومبحث ظواهر الوعي من وجهة نظر تطورها. ويتضمن الكتاب المبادئ الأساسية لجدل هيجل وعرضاً استدلالياً لوحدة الفكر والوجود، وهي نقطة الانطلاق في مذهب هيجل، والفكرة المطلقة التي تتطور بذاتها باعتبارها اساس وجوهر العالم كله، ويتضمن: ان كل الظواهر الطبيعية والاجتماعية تقوم على اساس المطلق- أي الروح والعقل او (الفكرة المطلقة) او (عقل العالم) او (روح العالم) وهذا المطلق ايجابي وإيجابيته =



تحقيق المواءمة بين الافكار الفلسفية القديمة مع الأفكار الجديدة التي شهدتها الساحة العالمية آنذاك، وفلسفته المثالية وان تضمنت الجديد من الأفكار لكنها في نفس الوقت لم ترفض القديم، أي انه سعى في تنظيره الفلسفي الى الجمع بين الأصالة والمعاصر، ولم يعد (هيغل) الجدل مجرد عملية استدلال بل عدّه طريقة سير ليس في التدليل العقلي وحده بل في التاريخ والكون أيضاً، وبهذا فقد نحى بالجدل منحىً جديداً، حيث يتألف الجدل عنده من حركة ضرورية تنتقل من الفكرة الى التأليف بين الطرفين<sup>(1)</sup>.

اراد (هيغل) ان يقوم بثورة في اتجاه الافكار على غرار التطور الفكري الذي جاءت به الثورة الفرنسية والذي اظهرت من خلاله نمطاً جديداً له سمات اقتصادية وفكرية جديدة مبتغياً بذلك اثبات روح التغيير للحقائق الخالدة باعتبارها عملية يتم فيها انتقال الفكر من مستوى الى آخر حتى يمكن الرجوع الى فكرة المطلق اذ انه طبق الجدل على الفكر<sup>(2)</sup>، فالجدل عنده هو جوهر فكرة الديالكتيك، فكرة النمو من خلال المتناقضات وهو عملية التغيير اللانهائي وحركة للفكر الخالص كفكرة تنشأ عنها فكرة مضادة ثم ترك المجال لفكرة ثالثة اكثر شمولاً تتغلب على التناقض عن طريق الحركة الناشئة من الصراع بين

تتألف من الادراك الذاتي، ويرى هيغل ان الطبيعة لا تتطور انما هي المظهر الخارجي للتطور الذاتي للمعقولات المنطقية التي تشكل جوهرها الروحي تطور الفكرة في الفكر والتاريخ (في الروح) أي فلسفة الروح. وقد كان جدله الذي عرضه في كتابه (علم المنطق) 1812-1816 اسهاماً قيماً في الفلسفة. للمزيد: ينظر (روزنتال. م: الموسوعة الفلسفية، ط2، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص 566-567).

(1) عبد الله، محمد فتحي، الجدل بين أرسطو وكنط، مصدر سابق، ص 27.

(2) بالروين، محمد محمد: مذاهب فلسفية كبرى، مصدر سابق، ص 112-113.



المتضادات يؤدي الى تحول الشيء الى شيء جديد تنمو في داخله انواع متناقضة وهكذا، فالظاهرة اياً كانت - ليست فقط نتيجة التغيرات السابقة بل انها تحتوي في قلبها ايضاً على بذرة التغيرات المستقبلية<sup>(1)</sup>.

### وضع ( هيغل ) آليته المنهجية للجدل وفق الخطوات الثلاث:

الفكرة of thesis ونقيضها Antithe-sis والمركب sgnthesis.

يرى هيغل ان الانتقال الى الضد نتيجة طبيعية للطبيعة المحدودة او المتناهية لأي تصور او لأي شيء وحتى المتناقضات الموجودة في الفكر وفي الطبيعة ليست متناقضات في المنطق الصوري بل هو تصور فكري، ويرى (هيغل) ان هذه المتناقضات تقودنا عن طريق نوع من الضرورة الى صور أخرى<sup>(2)</sup>، أي ان الجدل عنده يرتبط ارتباطاً دقيقاً بفكرة العقل، فالجدل تعبير عن طبيعة العقل وماهيته او هو حوار العقل مع نفسه، وبما ان العقل نشاطات مختلفة فهو يعبر عن نفسه - بصورة مختلفة ولكن له بعد ذلك موضوعه الخاص وهذا الموضوع هو ما يسميه (هيغل) بالفكرة الشاملة (Der Begriff)<sup>(3)</sup>، التي يقررها في نسقه الفلسفي على شكل ثلاث مكونات كبرى هي: المنطق (علم الفكرة الشاملة في ذاتها ولذاتها) وفلسفة الطبيعة (علم الفكرة الشاملة في تخارجها الطبيعي) وفلسفة الروح (علم الفكرة الشاملة وقد رجعت الى ذاتها)، وادراك المطلق

---

(1) لويس، جون: مدخل الى الفلسفة، ت: انور عبد الملك، ط3، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت، 1978، ص.

(2) عبد الله، محمد فتحي: الجدل بين ارسطو وكانط، مصدر سابق، ص26.

(3) امام، امام عبد الفتاح: المنهج الجدلي عند هيغل، مصدر سابق، ص87.

والتعبير عن تجلياته هو موضوع فلسفة الروح التي تقف في اعلى النسق الفلسفي عند (هيجل)<sup>(1)</sup>.

ان افتراض الروح المطلق<sup>(\*)</sup> هو محور مذهب (هيجل) وذلك لان كل ما يتضمنه الوجود من ظواهر طبيعية او مادية او نظم انسانية او فكرية انما هي بالتالي مظهر من مظاهر تشكيلات الروح، وقانون هذه التشكيلات هو ما يسميه (هيجل) بالجدل وقوام الجدل حركة او صيرورة مستمرة او غاية الروح في النهاية ان تعي ذاتها ووسيلتها في بلوغ هذا الوعي، الفن والدين والفلسفة<sup>(2)</sup>.

يمثل الفن لدى (هيجل) حضور وتوفيق المطلق في الحس الظاهر المحدود، وهذا ما يجعل الفن يمثل مكانة وسط بين العالم الموضوعي والفكر المثالي يتسامى

(1) إبراهيم، عبد الله: المركزية الغربية- اشكالية التكون والتمركز حول الذات (المطابقة والاختلاق)، ط1، المركز الثقافي العربي، 1997، ص113.

(\*) الروح: في تصور (هيجل) وحدة الوعي الذاتي والوعي متحققاً في العقل، كما تصورها ايضاً انها وحدة النشاط العملي، والروح لا توجد الا طالما هي فعالة، ويرى هيجل ان الروح تقهر ما هو طبيعي وتحقق ذاتيتها في عملية الوعي الذاتي. ينظر (روزنتال. م: الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص231).

اما المطلق: فهو مصطلح يستخدم في الفلسفة المثالية يدل على اللامتناهي والابددي والكمال وغير المشروط، والذي لا يتغير أي الكامل بذاته الذي لا يتوقف على أي شيء آخر عدا نفسه ويحتوي في ذاته كل شيء في الوجود ويخلق كل شيء موجود. وفي فلسفة هيجل الروح المطلق يعني المبدأ الكلي. (ينظر: روزنتال. م. الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق ذكره، ص481).

(2) مطر، اميرة حلمي: فلسفة الجمال، نشأتها وتطورها، مصدر سابق، ص113.

به الى نوع من القصد المثالي المدرك بالعقل<sup>(1)</sup>. وبذلك ربط (هيجل) بين جدلية الحس والعقل بناءً على مبدأ الروح المطلق، لذا اعتبر الفن هو التجلي المحسوس للفكره<sup>(2)</sup>. فمضمونه ليس سوى الفكرة، اما صورته فتتلخص في تصويرها المحسوس الخيالي، ومن اجل تداخل هذين الوجهين في الفن ويستلزم تحول المضمون الى موضوع فني، ان يكون لاثقاً لمثل هذا التحول، لان (هيجل) يهدف دائماً الى البحث عن التعقل الباطني في كل موضوع واقعي ومع ذلك فمن المؤكد ان فكر الفنان لا يمكن ان يبقى فكراً مجرداً، ويرى (هيجل) ان اعلى مراتب الحياة الروحية تتمثل في (الروح المطلق)، وحين تصل الروح الى هذا المستوى فانها تستحيل الى شعورٍ واعٍ بمثالية الموضوع الواقعي بمباطنة (الفكرة) او العقل المطلق لكل الاشياء<sup>(3)</sup>.

اقام (الماركسيون) الجدل- بعد استبعادهم المضمون المثالي لفلسفة هيجل- على فهمهم المادي للعملية التاريخية وتطور المعرفة وعلى تعميمها للعمليات الواقعية التي تحدث في الطبيعة والمجتمع والفكر، ويضم الجدل القوانين التي تحكم تطور الوجود، لذا فالجدل المادي عندهم لم يعد جدلاً وجودياً فحسب، بل هو تعاليم معرفية، انه منطق يعتبر الفكر والمعرفة مساويين للوجود الذي هو في حالة حركة وتطور وكذلك مساويين للاشياء والظواهر في حالة الصيرورة في عملية التطور<sup>(4)</sup>.

(1) هيجل: المدخل الى علم الجمال، ترجمة: جورج طريشي، ط2، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1980، ص 123-124.

(2) مطر، اميرة حلمي: فلسفة الجمال. نشأتها. تطورها، مصدر السابق، ص 113.

(3) عباس، رواية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن: مصدر سابق، ص 141.

(4) روزنتال. م: الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص 161.

صاغ الماركسيون جدلهم المادي في قوانين ثلاثة هي:

1. قانون تحول التبدلات الكمية الى تبدلات نوعية: ويبين كيف تتعرض الاشياء للتبدلات والتحويلات الكمية.
2. قانون وحدة المتناقضات وصراعها الذي يكشف عن مصادر كل تطور وعن واقعه الداخلي وقوته المحركة التي يحتويها صراع النواحي المتناقضة والقوى والاتجاهات الخاصة بالاشياء.
3. قانون نفي النفي: ويعكس الصلة المتتالية بين مختلف مراحل التطور ووجهة التطور الرئيسة واتجاهه الأساس الكامن في حركته التصاعدية من الشكل البسيط الى الشكل المعقد ومن الأدنى الى الأعلى، يعكس الشكل (الحلزوني) لهذه الحركة<sup>(1)</sup>.

عدّ (ماركس وإنجلز)<sup>(\*)</sup> الديالكتيك (الجدل) الأسلوب العلمي الوحيد لمعرفة الحقيقة حيث يدرس الكون في حركته وتطوره الدائين، وهو باعتماده على منجزات العلم والخبرة العلمية للمجتمع الإنساني يصر على أن الكون حركة لا نهاية لها، توالد مستمر، زوال القديم وانبثاق الجديد، وأن مصدر الحركة والتطور في التناقضات الداخلية والظواهر الملازمة للاشياء وتتضح من خلاله عملية التطور وصراع الجديد ضد القديم وحتمية انتصار الجديد<sup>(2)</sup>.

---

(1) جماعة من الأساتذة السوفيت: المادية الديالكتيكية، نقله عن الروسيه: فؤاد مرعي وآخرون، دار الجماهير، دمشق، ب ت، ص 181.

(\*) ماركس وإنجلز: مفكران المانيان: أسسا الشيوعية العلمية وفلسفة المادية الجدلية والمادية التاريخية والاقتصاد السياسي العلمي، وزعيما (البروليتاريا) العالمية للمزيد ينظر: (روزنتال. م: الموسوعة الفلسفية: مصدر سابق، ص 56، 438

(2) سيف، أفانا: اصول الفلسفة الماركسية، ترجمة: حمدي عبد الجواد، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1975، ص 14-15.



وفيما يخص المعرفة، فإن المنهج المادي الديالكتيكي يرى أن المعرفة هي انعكاس فعال صادق للعالم المادي ولقوانينه في عقل الإنسان وأن مصدرها هو العالم الخارجي المحيط بالإنسان، وهذا العالم يؤثر على الإنسان ويولد لديه الإحساسات والتصورات والمفاهيم المناسبة، وأن أساس العملية المعرفية هو التطبيق والنشاط المادي للناس<sup>(1)</sup>. كما أن الصور التي تقوم على الإحساسات والادراكات هي انعكاسات وصور للعالم المادي شأنها شأن هذه الإحساسات والادراكات<sup>(2)</sup> وهذا ما يعني الترابط الوثيق بين المادية والديالكتيك في الفلسفة الماركسية.

أكد (لينين) (1870-1924) Lenin الحقائق تلك من خلال رؤيته لمفهوم الديالكتيك، فهو يرى أن الديالكتيك هو المعرفة الحسية المتعددة الجوانب ((والتي تتكاثر جوانبها باستمرار ابدي)) والفروق التي لا حصر لها بين مختلف طرق معالجة الواقع وتناوله، ((وهذا العدد المتكاثر باستمرار الجوانب (الديالكتيك) والفروق التي لا حصر لها بين مختلف طرق معالجة الواقع إنما هو انعكاس لتعدد المادة المتطورة ولتعدد أشكالها الذي لا نهاية له))<sup>(3)</sup>.

وترى المادية الديالكتيكية في ثنائية (الحسي - المجرد) انهما كعاملين في التوصل إلى جوهر الشيء وأن المجرد هو وسيلة لبلوغ المحسوس أذن المحسوس في التفكير هو أكثر المعارف عن الأشياء عمقاً وأغناها محتوى وهذه المعرفة تفوق

(1) سعيد، الياس: مذهب المادية، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، بيروت، 1971، ص 21.

(2) جماعة من الاساتذة السوفيت: المادية الديالكتيكية: مصدر سابق، ص 149.

(3) المصدر السابق، ص 184.

المعرفة المجردة لانها تعكس مختلف جوانب الشيء الجوهرية في صلتها بعضها ببعض الآخر<sup>(1)</sup>، وهذه الثنائية في وحدتها الداخلية الديالكتيكية تشكل الجمال وهذا الجمال بشكل عام هو كل مصير انفعالي مشبع الى حد ما بالروح الاجتماعية<sup>(2)</sup>.

يرى الكاتب ان الرؤية الجدلية للماركسية قد تركزت حول المادة باعتبارها اصل الوجود والتطور- وعلى حركتها وديموميتها وبذلك أقصت في تنظيرها الفلسفي، الروحي وعلاقته بالمادي.

اما (برجسون)<sup>(\*)</sup> (1859-1941م) Bergson- الذي اتسمت فلسفته بالروحانية اذ شيدت أسسها على المعرفة الميتافيزيقية (الحدسية) واتخذت المنهج الاستبطاني أساساً في تفسير حقائق الاشياء، فهو ينطلق في منهجه الجدلي من مفهوم الحدس.

يرى (برجسون) ان الجدول منبع كل تطور للحياة من خلال التضاد القائم

- 
- (1) جماعة من الاساتذة السوفيت: المادية الديالكتيكية: مصدر سابق، ص 354.
  - (2) عدد من الفلاسفة السوفيت: الجمال في تفسيره الماركسي، ترجمة: يوسف الحلاف، مراجعة اسماء صالح، وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومي، دمشق 1968، ص 126.
  - (\*) برجسون: فيلسوف فرنسي كان استاذاً للفلسفة لكلية (كليرمون- فيران) بأوفرون في بادئ الامر ثم (بالكويهج ديفراش) بباريس فيما بعد، وقد وضع فلسفة التطور الخلاق التي كان لها الأثر الملحوظ في الأدب والفلسفة في السنوات الاولى من القرن العشرين، ولم تكن هذه الفلسفة مجرد نظرية رومانسية تتشبه بعلم الحياة في قولها و (القوة الحيوية) لتقدم الافكار المادية والآلة عن تطور الحياة في الطبيعة بل كانت ايضاً نظرية تأملية عن العلاقة بين الحياة والمادة اقترنت بنظرية المعرفة. ينظر: (كامل، فؤاد وآخرون، الموسوعة المختصرة، منشورات مكتبة النهضة، دار القلم، بيروت، 1983، ص 114).

بين تيار الوجود والتيار المضاد له<sup>(1)</sup>، وهذا التطور يفسره (برجسون) بأنه حركة الروح الذاتية والتغير والقوة الحيوية التي تتحرك على الدوام الى صور جديدة للوصول الى الحقيقة بعد النفاذ الى باطن موضوعها عن طريق الحدس<sup>(2)</sup> الذي يعد برأيه ضرباً من ضروب المعرفة العقلية وعيان عقلي فيه يتابع الذهن تموجات الواقع، وهو ايضاً تعبير عن الشعور المباشر الذي هو بمثابة رؤية لا يكاد تميزها عن الموضوع الواقعي<sup>(3)</sup>.

ان هذا التضاد تجسده العلاقة الجدلية بين العقل والغريزة، حيث الانتقال من مرحلة الاحساس والشعور الى مناطق المخيلة والحقيقة الوجدانية، ومن خلالها تعطي واقعاً جدلياً متخيلاً مضافاً اليه المعرفة الايقونية<sup>(4)</sup>، فالمعرفة الحققة حدس يدرك الموضوع في ذاته ولكن المرء لا يزاوّل هذا الحدس الا نادراً بسبب ما تقتضيه من توتر بالنفس في مجهود شاق مؤلم للنفاذ الى باطن الموضوع ومتابعته في صيرورته<sup>(5)</sup> وهذا الملكة الجمالية - كما يرى برجسون يمتلكها الانسان الى جانب ملكة الادراك الحسي، وهي تضع نفسها داخل الموضوع عن طريق ضرب من التعاطف الوجداني وعلى نحو يسهل على الفنان بواسطة جهده الحدسي من ان يزيح الحاجز الذي يقيمه المكان بينه وبين نموذج، ووفق ذلك يضع برجسون

---

(1) برجسون، هنري: التطور الخالق، ترجمة محمود محمد قاسم، مراجعة: نجيب بلدي، القاهرة، ب ت، ص 213.

(2) لويس، جون: مدخل الى الفلسفة، مصدر سابق، ص 185.

(3) ابراهيم، زكريا - عمر البرواري، برجسون، حياته، فلسفته، ط2، دار المعارف بمصر، 1968، ص 53 - 54.

(4) برجسون، هنري: الفكر والواقع المتحرك، ترجمة: سامي الدروبي، مطبعة الانشاد، دمشق، ب ت، ص 141.

(5) كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة الحديثة، مصدر سابق، ص 443.

الى جانب الادراك الحسي الخارجي حدساً جمالياً باطنياً يستطيع الفنان عن طريقه النفاذ الى الفردي الأصيل<sup>(1)</sup>.

يخلص الكاتب الى ان الجدلية الجمالية عند (برجسون) هي في دينامية العقل وعالمه الشعوري والغريزة وما تثيره من عوالم جمالية وجدانية في ظل هذه الثنائية اذ تتجلى له التجربة الباطنية الجمالية.

في حين ان (باشلار)<sup>(\*)</sup> (1884-1962م) -Bachelard- الذي يمثل إحدى مسارات الفلسفة العقلانية- يركز في رؤيته الجدلية على العلاقة التكاملية بين العقلانية والتجريبية، من خلال الحوار الفلسفي الذي يكفل تحقيق يقينية الاتصال المباشر بين النظرية والتجربة وهذا اليقين انما يقوم على فرضيتين فلسفتين هما: لا عقلانية في الفراغ ولا تجريبية مفككة في العلوم الطبيعية المعاصرة.

يعد (باشلار) هذا اليقين يقيناً جوهرياً لا يشوبه النقص، اذ ان بنقصان

---

(1) ابراهيم، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر للنشر، دار مصر للطباعة، ب ت، ص 20.

(\*) باشلار: فيلسوف علوم فرنسي ولد في (بار) حصل على الايسانس في الرياضيات والعلوم سنة 1913، وعين ائرها مدرساً في الفيزياء والكيمياء في مدرسة (بار) ثم حصل على شهادة الدكتوراه في الادب قسم الفلسفة من (السوربون) في سنة 1927 وفي سنة 1930 أصبح استاذاً للفلسفة في جامعة (ديجون) وتدور مؤلفاته حول موضوعين اساسيان هما: نظرية المعرفة العلمية والنزعة الشعرية المقترنة بالتحليل النفسي، ويدعو باشلار الى دياكتيك سلبى والسلب هو في اساسه حركة تدمير واعادة بناء للمعرفة يريغ الى بيان ان التقابلات زائفة. للمزيد: ينظر: (بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة، ط1، ذوي القربى للنشر. مطبعة سليمانزاده، 1427، ج1، ص292).



احد طرفيه لا يمكن لليقين ان يعبر عن نفسه... وهو يستمد مفهوم الجدل في خطابه العلمي من كوامن العلوم المعاصرة فالجدل في العلم يعني التكامل، وما اراده (باشلار) هو ان يعبر فلسفياً عن هذا المبدأ، وبتحقيق التكامل بين النظرية والتجربة تجد جدلية العقل والتقنية فعاليتها حيث تظهر عقلانية تطبيقية ومادية معلمه - على حد سواء اذ ان العقلانية تحظى بقيمتها الموضوعية من خلال تطبيقاتها<sup>(1)</sup> وهي انما قد رأت النور في العلوم الطبيعية الحديثة<sup>(2)</sup>. على ان القيمة الموضوعية للعلم يجب ان تكون متجددة تجدد القيم التي تصدر عن العلم والقيم المعرفية تفرض ذاتها بفضل تطور المعرفة العلمية، ولكي ندرك القيمة المعرفية للاشياء علينا ان ندرك التصور الحديث الشامل الذي تقدمه لنا هذه الاشياء وان ندرك مظهر الجدة في تصور المكان<sup>(3)</sup>.

يختلف مفهوم الجدل عند (باشلار) عن مفهومه في الفلسفة التقليدية، فمفهوم الجدل يأتي عندها نتيجة لتأمل فلسفي قبلي، في حين ان (باشلار) يستمد مفهومه عن الجدل من الدروس التي يمكن تلقيها ونحن في يقظة فلسفة ازاء معطيات الفكر العلمي المعاصر<sup>(4)</sup>، لذا نجد (باشلار) يتحدث عن عدد من

---

(1) باشلار، غاستون: العقلانية التطبيقية، ترجمة: بسام الهاشم، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص31-32.

(2) المصدر السابق، ص217.

(3) وقيدي، محمد، فلسفة المعرفة عند غاستون باشلار، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص65.

(4) المصدر السابق: ص147.

انواع الجدل في الفكر العلمي المعاصر: التكامل بين الاتجاه العقلاني والاتجاه التجريبي، التكامل بين القبلي والبعدي، التكامل بين المحسوس والمجرد<sup>(1)</sup>، فالمحسوس بالنسبة للعلوم المعاصرة لم يعد هو الموضوع الذي نتلقاه في تجربة أولى مباشرة، بل انه أصبح نتيجة لتجارب علمية معقدة، كما ان الموضوع العلمي اصبح من جهة اخرى نتيجة لعمل علمي تتدخل فيه العلوم الرياضية، فالموضوع العلمي ليس محسوساً اذا كانت هذه الصفة تعني انه موضوع يدرك ادراكاً مباشراً، بل هو موضوع محسوس مجرد، فمعنى التكامل هنا هو ان المحسوس بدلاً من ان يكون الضد المطلق للمعقول يصبح وإياه طرفين لحقيقة واحدة<sup>(2)</sup>، إذن فلا بد للفكر العلمي من الارتكاز على عقلانية محسوسة مقترنة بخبرات دقيقة عقلانية منفتحة بالمستوى الذي تكون فيه مهياة لاستقبال مواقف تجريبية جديدة لا عقلانية شكلية مجردة شمولية<sup>(3)</sup>.

في ضوء ما تقدم يرى الكاتب ان الجدل اتخذ مفهوماً متبايناً في فهم الوجود والظواهر وكان للمعتقدات الدينية والتحويلات الفكرية والتغيرات الاجتماعية والسياسية دور أساس في صياغة المفاهيم الجدلية لطروحات الفلاسفة والمفكرين، وتأرجحت هذه المفاهيم بين الاتجاه الواقعي والاتجاه التجريدي ونتيجة للسجال الفكري والفلسفي اصبح الجدل سبباً من أسباب الحراك المعرفي، حيث كانت الآراء الفلسفية لبعض المفكرين تعد أساساً في

(1) المصدر السابق: ص 149.

(2) وقيدي، محمد، فلسفة المعرفة عند غاستون باشلار، مصدر سابق، ص 151-152.

(3) باشلار، غاستون: العقلانية التطبيقية، مصدر سابق، ص: 32.

التنظير لآراء فلسفية جديدة حتى عدّ الجدل أحد القنوات في تحصيل المعرفة وأساساً من أسس التفكير الانساني وما يؤكد ذلك ارتباطه الوثيق بقضايا جوهرية متعددة منها فلسفة الوجود ونظرية المعرفة ونظرية التطور.

من هذا المنطلق نجد ان الطروحات الجدلية والفلسفية فيما يخص ثنائيات الفكر الجمالي والفني قد تباينت وان هذا التباين ينسجم ورؤية الفيلسوف او المفكر للوجود فكانت تبعاً لذلك رؤى جدلية متعددة، منها رؤية واقعية، رؤية تجريدية، رؤية حدسية، وكان الجدل برغم تعدد الرؤى يدور حول ثنائية (المادة- الروح) التي امتد اثرها الى العصر الحديث واتسع مداها خاصة بعد الاكتشافات والاختراعات العلمية التي حدت بالانسان الى تغيير نهجه الجدلي من المفاهيم الكلاسيكية (القديمة) كصراع الاضداد، فن الحوار، دحض الفروض، المنازعة، والمجادلة الى مفاهيم حديثة ومعاصرة هي اكثر اتساعاً واشد فعالية كصراع الأفكار، صراع الطبقات، هذه الصراعات تحقق في آراء منظريها التطور الفكري والاقتصادي للمجتمعات.

## المبحث الثاني

### جدلية التشخيص والتجريد في الفكر الحضاري القديم

- أ. الفكر البدائي القديم
- ب. الفكر الحضاري الرافديني القديم
- ج. الفكر الحضاري المصري القديم
- د. الفكر الحضاري الهندي القديم
- هـ. الفكر الحضاري اليوناني القديم



## المبحث الثاني

### جدلية التشخيص والتجريد في الفكر

#### الحضاري القديم

##### أ. الفكر البدائي القديم

يبقى مفهوم كلمة (بدائي) في صراع جدلي بين آراء المفكرين في الثقافات والنظريات بما في ضمنها الأبحاث الانثروبولوجية<sup>(\*)</sup> منذ شيوع استخدام هذه الكلمة في نظرية التطور التي كانت سائدة في علم الانثروبولوجيا فاعتبرت نظرية التطور البدائيين هم الشعوب الانسانية البعيدة عن تيار الثقافة. ومع الزمن اكتسبت كلمة (بدائي) معاني تقييم اخرى أكثر منها معاني وصف، فالشعوب البدائية هي كما يقال، الشعوب ذات الثقافة البسيطة. وتذهب احدى النظريات

---

(\*) الانثروبولوجيا (Anthropology): تعددت معاني هذا المصطلح. فقد عرفه الباحثون الامريكيون بانه: (دراسة الانسان من الناحيتين العضوية والثقافية على حد سواء)، اما في اوربا فقد تعددت مسمياته لكن الاستخدام السائد له فيها يعني (دراسة التاريخ الطبيعي للانسان). وهناك تعرف آخر يتسم بالوضوح والبساطة وهو للدكتور شاكر سليم والذي يرى في الانثروبولوجيا بانها (علم دراسة الانسان طبيعياً واجتماعياً وحضارياً) وقد يحسم هذا التعريف الموجز مشكله تعدد فروع الانثروبولوجيا فيحددها في ثلاثة تخصصات رئيسة وهي الانثروبولوجيا الطبيعية والانثروبولوجيا الاجتماعية. والانثروبولوجيا الثقافية ولعل من اسباب هذا التعريف انه يشير ضمناً الى خاصية مميزة للانثروبولوجيا وهي النظرة الشمولية في دراسة الانسان. ينظر: (فهيم، حسين. قصة الانثروبولوجيا فصول في تاريخ علم الانسان، سلسلة عالم المعرفة: 98، المجلس الوطني للثقافة والفنون، والاداب، الكويت، 1986، ص: 14-18).

الواسعة الانتشار الى ان هذه الشعوب لا تقدر على التفكير الا ضمن حدود نوع خاص من العمليات العقلية وتخلص الى ان الثقافات البدائية أدنى قيمة من الحضارات التاريخية، وبهذا المعنى يطلق عليها صفة (متوحشة) او (بربرية) استناداً الى النظرية التي تزعم وجود تطور من حالة (البربرية) الى حالة (الحضارة)<sup>(1)</sup>.

في حين ان أدبيات التراث الأوربي المكتوب- بما في ضمنه التراث الانثروبولوجي- ينظر الى الانسان البدائي انه شخصية أسطورية وترى فيه آراء مختلفة منها ما هو متطرف، اذ يصف الانسان البدائي بانه نبيل لانه ما زال في حالة ((النقاء)) ولهذا فهو يمثل كل او معظم الفضائل التي فقدتها من هم اقل خطأ منه مثل النبي آدم (عليه السلام) قبل خروجه من الجنة وهبوطه الى الارض وهناك من يهمشه بتحديد ذكائه وقدرته العقلية فيكون عالمه تبعاً لذلك عالماً ضيقاً اشبه بما يكون بعالم الطفولة يحد من اتساع تفكيره التجسدي، فهو لا يستطيع التمييز بين ما هو شخصي ولا شخصي، بين الاحياء والجمادات، وهو عبد للعرف، غيبي النزعة، لا عقلاني ميال لاستعمال الرموز المشوشة.. وما إلى ذلك.

غير ان المختصين، الذين يبحثون في دراسة ((عقل الانسان البدائي))، ان الأطار الثقافي الذي يعيش فيه الانسان هو عامل متحكم في هذا او محدد له، غير ان هناك اتفاقاً عاماً في الوقت الحاضر انه لم يثبت وجود اختلافات طبيعية في القدرة العقلية بسبب الاختلافات العرقية، وتبعاً لذلك لم يعد ينظر الى (البدائية)

---

(1) هرسكرفيتز، ميلغيل. ج: اسس الأنثروبولوجيا الثقافية. تعريب رياح النفاخ، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1973، ص 74-75.

على انها صفة فردية او شخصية بنفس الطريقة التي ينظر بها اليها وبدلاً من ذلك زاد التركيز على طوعية المادة الانسانية ومرونتها على حساب التركيز على التصلب وعلى التفاوت الطبيعي بين الناس، وهذا ينسجم مع وجهة النظر التي يتبناها باحثون مختصون<sup>(\*)</sup> ظهروا في القرنين الاخيرين والتي لا تؤمن بوجود شيء اسمه (الانسان البدائي) او (العقل البدائي) بل بوجود بشر يعيشون في ثقافة ((بدائية)) او مجتمع ((بدائي)) وانعدام التقدم في هذا المجتمع انما يعزى الى غياب الفرص لا الى العجز الطبيعي، فالانعزال مثلاً مماثل لغياب الترافد الفكري وندرة الاتصال مع الشعوب الاخرى التي يمكن ان تحفز التعبير في مجالي الحياة المختلفة<sup>(1)</sup>.

يرى الكاتب ان من موجبات تكامل خلق الانسان وجود العقل فيه، هذه المنحة الالهية لها من القوة والمنهجية ما يجعل الانسان لان يكون سيداً للمخلوقات وتؤهله للابداع والخلق وتمكنه من السيطرة على الكيانات الخلقية الاخرى واخضاع بعض شؤون الطبيعة الى ارادته، وان قوته الانفعالية انما هي كامنة فيه، وهو انما ينفع مع حيوية الوسط البيئي، وان تجريده من حيويته - وكما ورد في آراء بعض الباحثين - انما يعطل قوى الانسان ونشاطاته العقلية وفي صدارتها التفكير، في حين ان الانسان ومنذ وجوده على الارض كان في صراع دائم مع مؤثرات طبيعية كثيرة من اجل البقاء، وكان خلالها يستكشف الامور ويتأمل فيها ثم يتدبرها وفق رؤى عقلية متباينة تباين الزمان والمكان، ولو كان

(\*) مثل الباحث: (ر. ردفليد).

(1) مونتاغيو، اشلي: البدائية، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة: 53، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1982، ص 33-35.

الانسان عبداً للعرف غيبي النزعة- كما يرى بعض الباحثين- لا أصبح كياناً مسيراً جامداً شأنه في ذلك شأن الكائنات الاخرى التي لا يعرف من سلوكها الا الجري وراء الغرائز فحسب لكن هذا الانسان يتأمل ويفكر ويستنبط ويبدع.

ان الحياة البدائية التي كان يحياها الانسان الأول كانت تستلزم ان يكرس كل نشاطاته الفكرية والبدنية الى ما يساعده على استحصال قوته المتمثلة خاصة بصيد الحيوانات<sup>(1)</sup>، فالعالم امامه زاخر بالحياة وليس جماداً فارغاً، وللحياة فردية، في الانسان وفي الحيوان وفي النبات، وهو في كل لحظة تجابهه ظاهرة طبيعية<sup>(2)</sup>، لذا فهو يقف في مركز عالم مركب، كلي من النشاطات الملموسة لا تهمه العلاقات السببية التي بينها، اذ لا يثير الاهتمام بالتحليل السببي عنده الا الأزمات المتلاحقة<sup>(3)</sup>.

يبقى الجدل قائماً حول نشأة الفن القديم والدوافع التي حفزت الانسان الأول اليه، ثم الأسلوب الذي اعتمده في الظهور كنشاط انساني مبتكر في الحياة وهل كان هذا الفن تعبيراً عن الاستمتاع بالحياة ام ارضاء لغريزة اللهو والتمتع والتزيين؟ أكان ثمرة الفراغ ام اغراض عملية محددة! وهل هو مجرد ذاته ملهاة أو أداة مخدرة أو سلاحاً في الصراع من اجل البقاء؟ وهل ان الفنان البدائي كان يبغى الفن المجرد ام النزعة التشخيصية المطابقة للطبيعة؟

(1) الباشا، حسن: الفنون في عصور ما قبل التاريخ، ط2، اوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2006، ص60.

(2) فرانكفورت، هـ، وآخرون: ما قبل الفلسفة، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، منشورات دار مكتبة الحياة، بغداد، 1960، ص: 16.

(3) مونتاغيو، اشلي: البدائية، مصدر سابق، ص189.



ويرى بعضهم انه من المستبعد ان يكون الغاية من النتائج الفنية لإنسان ما قبل التاريخ هي مجرد الاستمتاع الفني، اذ انه من غير المحتمل ان يصرف جزءاً كبيراً من وقته وجهده رغبة في الحصول على متعة روحية خالصة لا تتصل بقوته وغذائه وهو في صراع دؤوب مع الطبيعة القاسية وحيواناتها المفترسة في ظل حياة فطرية في شبه فردية لا تعرف سبيلاً في استحصال القوت الا الصيد وكما ان الرغبة في اللذة الفنية المجردة بعيدة الاحتمال فكذلك فكرة الزخرفة والتزيين مستبعدة أيضاً حيث ان الصور كانت ترسم في فناء الكهف المظلم كما ان تنظيمها لم يكن مرئياً بشكل يدل ادنى دلالة على قصد الزينة والزخرفة بل انها كانت ترسم بشكل متراكب، فيما يعتقد البعض الآخر ان انتاج هذه الصور الحيوانية يمثل المرحلة الأولى التي خطتها الانسانية في طريق الدين والتصور للاله وعلى الرغم من ان هذا الرأي يسند الصلة الوثيقة بين الفن والدين فان الحياة الفطرية والمادية الخالصة والغفلة عن المعاني الروحية السامية عند الانسان القديم تجعل هذا الرأي مستبعداً ايضاً، ولذا فلا بد من احتمال ان يكون الفن احد وسائل الحصول على الغذاء، وهو لن يكون كذلك الا اذا اعتبر نوعاً من السحر الفطري يسهل للصيد فرصة اقتناص فريسته<sup>(1)</sup>، غير ان هناك من يرى، من خلال دراسته الظروف التي احاطت بالإنسان القديم وبجياته المادية من جهة استقرار مخلفاته الفنية وموضوعاتها من جهة اخرى، ان دوافع عديدة تشترك معاً في اثاره الانسان القديم لانتاج نشاطه الفني.

ان الانسان القديم - ذلك الصياد الماهر - وللمخاطر التي كانت تحيطه يسعى الى ابتكار طريقة للسيطرة على تلك الحيوانات المطاردة التي كان يعتمد عليها اساساً في غذائه والتي كانت تهدده بالزوال للتخلص من شرورها. ولقد اتفق

(1) الباشا، حسن: الفنون في عصور ما قبل التاريخ، مصدر سابق، ص 60-61.

على اعطاء تلك الطريقة صفة السحر، فهو يعتقد من خلال رسمه صورة مطابقة لشكل الحيوان المرئي انه سيتمكن من صيد ذلك الحيوان.

وكان نجاح عملية الصيد يتوقف على كفاءة الانسان الفنية، فكلما كانت صورة الحيوان مطابقة لشكله كانت عملية الصيد اكثر نجاحاً وهو ما دام متمكناً من هذا البديل يعتقد بقدرته من السيطرة على الاصل، وعليه فان الغرض من عملية الرسم هو تحقيق هدف اقتصادي يتمثل بحصوله على القوت، لذا فلم يكن الانسان القديم يرسم بدافع السحر فقط ولو كان كذلك لأدى به الى سلوك نوع من الاسلوب الرمزي، وهذا ما لم يلاحظ في موضوع الرسوم الحيوانية. ولعل للدوافع النفسية اثرها في تحفيز الانسان القديم على الرسم منها، قتل الفراغ واستغلاله خاصة بعد حصول هذا الانسان على طريدته والتلذذ بأكلها<sup>(1)</sup>.

يعزو بعض الباحثين هذه الدوافع الى مقاصد سحرية تقترن بضرورة حيوية تتمثل بالحصول على الغذاء فحسب، فالفن البدائي انما هو نتاج أناس يعيشون- على الأرجح- في مرحلة الفردية البدائية وفي أنماط اجتماعية غير مستقرة وغير منظمة ولم يكونوا يؤمنون بالهة ولا بعالم اخر ولا بحياة بعد الموت، ومن الواضح ان كل شيء في عصر الحياة العملية هذا كان وما يزال يدور حول كسب العيش وحده وليس هناك ما يبرر القول ان الفن كان يخدم أي غرض آخر سوى ان يكون وسيلة للحصول على الغذاء- والواقع ان جميع الدلائل تشير الى انه كان اداة لاسلوب سحري، ويبدو انه لم يكن هناك أي عنصر مشترك

(1) عبد الله، عبد الكريم: فنون الانسان القديم، اساليبها ودوافعها، مطبعة المعارف، 1973، ص: 81-82.

بين هذا الفن وبين الدين، فهو فن يتسم بالروح الواقعية وأسلوبه الفني لا أسرار فيه.

وقد كانت الصور جزءاً من الجهاز التكنيكي لهذا السحر، اذ كانت بمثابة (المصيدة) التي ينبغي ان ينتهي عندها اقتناص الحيوان وقد كان صياد العصر الحجري القديم يعتقد انه من خلال التمثيل الصوري للحيوانات يستحوذ على الشيء ذاته في الصورة او ان الصورة كانت هي التصوير والشيء المصور في آن واحد وكان يعتقد ان الحيوان الحقيقي يعاني بالفعل من قتل الحيوان الذي تمثله الصورة، فالتمثيل الصوري لم يكن الا خطوة استباقية لما يريد تحقيقه، وهو عندما كان يصور حيواناً على صخرة كان ينتج حيواناً حقيقياً، ذلك لان عالم الخيال والصور ومجال الفن والمحاكاة المجردة لم يكن في نظره ميداناً خاصاً قائماً بذاته مختلفاً عن الواقع التجريبي ومنفصلاً عنه، ولا شك ان من ادلة هذا الفن كان يستهدف تأثيراً سحرياً لا جمالياً هو ان الحيوانات كثيراً ما كانت تمثل في هذه الصور وقد اخترقتها الرماح او السهام، ولا شك ان هذا كان يعني قتلاً للأنموذج محل قتل الاصل، وفيها ان العدد الاكبر من الصور البشرية المتكررة بهيئة حيوانات كانت تؤدي رقصات سحرية محاكية، ففي هذه الصور كما في (تروافرير) (الأشقاء الثلاثة) مثلاً نجد تجمعات حيوانية لا يمكن ان تفهم إذا لم ننسب اليها مقصداً سحرياً<sup>(1)</sup>.

ويرى الكاتب ان آراء المفكرين وان تباينت في تحديد نشأة الفن والدوافع التي حفزت الانسان القديم عليه، فانهم يكادون يتفقون في الرؤية الجدلية حول

---

(1) هاوذر، ارنولد. الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، 1981، ص 17-21.



(السحر) ودوره الفاعل في تلك النشأة من خلال ارتباطه الشرطي والوثيق مع غاية الانسان القديم المتمثلة في الحصول على الغذاء، مبتغاه الأول الذي يسعى الى تحقيقه.

كما يرى الكاتب ان الحياة البدائية التي كان يعيشها الانسان القديم وما انطوت عليه من أخطار كانت تحتم عليه استقرار الواقع المادي من خلال تدبير المراثيات وادراك فيما بينها من علاقات من اجل التفاعل مع الواقع المعاش ويكفل بقاءه في الطبيعة. وهو عندما رأى ان التجربة بمفردها لا تحقق له ما يصبو اليه من غايات (الحصول على الطعام) لجأ الى بعض الممارسات الساذجة (السحر) لما رأى فيها جاذبية لتحقيق ما يريد، وهو بذلك سعى جاهداً لاستقرار الواقع المادي الملموس، فرسم بذلك منهج حياته الشاقة وبذلك انتقل تفكيره من البسيط الى المعقد ومن المحسوس الى المجرد ومن المادي الى الروحي.

ان الاثار التاريخية للفن البدائي القديم التي عثر عليها من خلال الحفريات والتنقيبات الاثرية- أفرزت عن نتائج فنية تعددت فيها الأساليب الفنية واختلفت فيها التقنية ويبقى الجدل قائماً بين الباحثين حول مظاهر النشاط الفني لهذا الفن وتعدديتها وأسبقية بعضها على البعض الاخر، فقد ربط بعض الباحثين بين طبيعة الفن البدائي القديم وبداياته وبين النزعة التجريدية لذا فان اقدم مظاهر النشاط الفني في نظرهم هو الفن المبني على مبادئ شكلية وعلى اصفاء اسلوب زخرفي وطابع مثالي على الحياة. بينما ربط البعض الآخر بين طبيعة هذا الفن وبداياته وبين النزعة الواقعية فأقدم مظاهر النشاط الفني في نظرهم هو الفن الذي يقوم على ترديد الحياة الطبيعية للاشياء والاحتفاظ بها، ويرى مناصرو الأسلوب الزخرفي الهندسي (التجريدي) ان الفن المجاني للحياة وللطبيعة هو الذي كانت له الأولوية أي البعيد عنهما، وما النزعة المطابقة



للطبيعة (التشخيصية) الا ظاهرة غريزية جامدة لا تاريخية<sup>(1)</sup>. حيث يرى الباحثون في هذا المجال ان الخطوط (التخطيطات) القديمة التي عثر عليها على جدران الكهوف الفرنسية والاسبانية، والتي تعود للفترة الاورغنيشية والسلوتيرية، هي أولى مظاهر الفن، فقد وجدت تخطيطات كاملة للكف البشري من دون رسم شكلها الحقيقي وهي تعكس بلا شك فكرة التخطيط الأولى للرسم. اما الخطوط فانها كانت باشكال حلزونية ومنحنية متقاطعة وغير متقاطعة. وقد أطلق على تسميتها باسم معكروني (macaroni) وأحياناً باسم ارابسك (Arabesque) لتشابه اشكالها مع الاشكال الزخرفية العربية<sup>(2)</sup>.

غير ان الأبحاث العلمية التي بحثت في الآثار المتبقية من الفن البدائي توحى بأسبقية النزعة الواقعية فالفن القديم يرتقي من الاخلاص الحرفي للطبيعة الذي تظل فيه الاشكال الفردية تصور بطريقة فيها جهد وعناية بالتفاصيل الى أسلوب أكثر مرونة، وهي ليست نزعة ذات صيغة جامدة ثابتة - كما توصف - بل هي: ((شكل حي متحرك يعالج مشكلة التعبير عن الواقع باكثر من وسائل التعبير تنوعاً ويؤدي مهمته بدرجات متفاوتة من الاتقان، وهنا نجد انفسنا إزاء مرحلة تتجاوز الحالة الطبيعية الغريزية الفجة بكثير، وقد كان لهذه الآراء صدى واسعاً بالمستوى الذي بدأت تحد من تأثير النظرية القائلة بأولوية الأسلوب التجريدي<sup>(3)</sup>.

يرى الكاتب ان الاعتبارات المادية كانت في صدارة تفكير الإنسان البدائي

(1) هاويز، ارنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، مصدر سابق، ص 13-15.

(2) عبد الله، عبد الكريم: فنون الانسان القديم، مصدر سابق، ص 45.

(3) هاويز، ارنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، مصدر سابق، ص 14، 16.

القديم الموائم لمستوى معيشتة، فقد كان همه الأول- بعد استحصاله لقوته- توفير مستلزمات حياته المعيشية التي يرى انها ضرورة لازمة له فانطلق بتصويراته الذهنية من واقعه المادي- محيطه، بيئته- لما رأى بحثه عن المؤهلات والأساليب لخلق مستلزماته تلك فشرع الى المحاكاة، فكانت انطلاقته الفكرية الأولى نحو تشييد عالمه المادي البسيط. وان انغمسه في التفكير المجرد ابتداءً ربما ما كان ليزيده الا غموضاً وتعقيداً.

ويُستشف من الرؤية هذه، تعددية الأسلوب في الفن البدائي القديم، فكان على نمطين مختلفين هما: الاسلوب الواقعي (التشخيصي) والاسلوب التجريدي (الزخرفي الهندسي).

ان اهتمامات الانسان البدائي القديم وتوجهاته- في اولى مراحل حياته البشرية- انصب اهتمامها على استكشاف وسائل وأدوات تعينه على الحياة فبدأ من خلال وعيه الخلاق- الذي تنامي بمرور الزمن- باستخدام يده في صنع تلك الأدوات، وهو لم يصنعها الا بعدما استكشف انها نافعة له. فقطعة الحجر مثلاً ذات الحافة القاطعة التي التقطتها يده للمرة الأولى جعلته يستكشف فيها امكانية حلولها محل أسنانه وأظافره في تقطيع الفريسة ثم راح- وبعد مضي زمن طويل- يحسن من صناعته وأدواته لكي تكون احسن اداء لوظيفتها.. ومن هنا كانت حالة التلازم بين الانسان والفن، وان لم يكن هناك مقاصد فنية محددة لا نتاج هذه الأدوات لكن الضرورة دعت الى صناعتها، فكانت الصناعة وكان الفن<sup>(1)</sup>.

فمنذ ذلك الوقت بدأ الانسان البدائي القديم اضافة أهمية بالغة على

(1) اسماعيل، عز الدين: الفن والإنسان، ط1، دار القلم للملايين، بيروت، 1974، ص15-16.

اشكال التماثل والتشابه، وهو باستكشافه للظواهر والأشياء المتماثلة خطأ خطوة رائدة نحو ادراك المراتب وهو الذي مكنه في اخر المطاف من تصنيف الأشياء المتشابهة وادراك ما بينها من علاقات فجعل على كل مجموعة متجانسة رمزاً.... وعلى هذا النحو تتحول الأشياء إلى رموز وأسماء ومفاهيم، وأصبحت معرفة الرمز أو الاسم تعني امتلاك الشيء المرموز له والسيطرة عليه<sup>(1)</sup>. ومع المحاكاة ومبدأ التماثل بدأت انطلاقة الانسان البدائي القديم مع الفن.

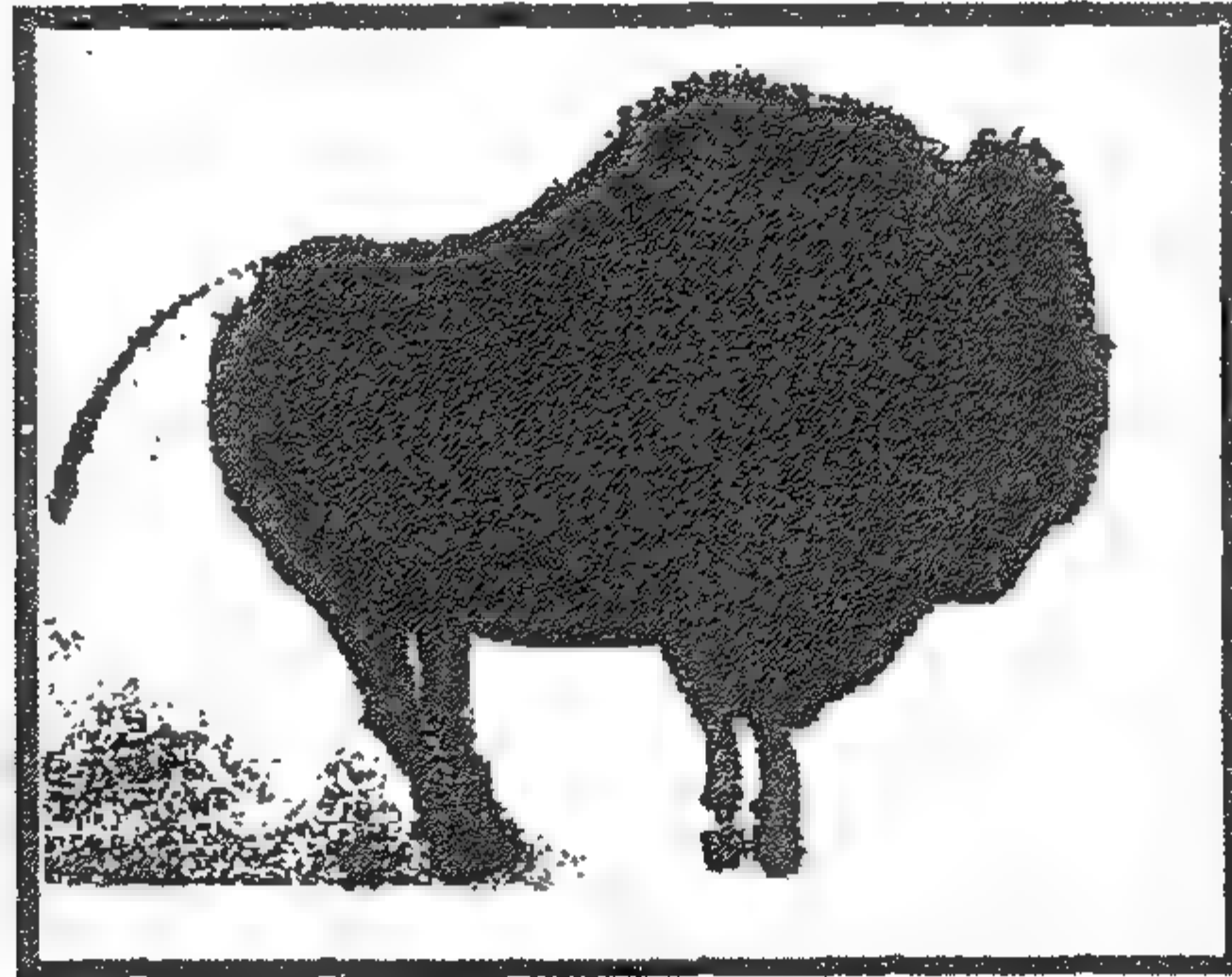
ويبدو ان الصدفة قد لعبت دورها في رفده بفكرة الرسم والنحت، من ذلك ملاحظته عفوياً انطباع اقدامه على أرضية الكهف أو مشاهدة طبعة كفه بدم حيوان صاده على أرضية الكهف، مما جلب انتباهه الى مزاولة الحدث وتكراره، وهكذا كانت البدايات الأولى لفن الرسم لدى الانسان، وكما تدل عليه طبقات الرسوم على جدران الكهوف، في حين ان بعض اشكال الكف تم تنفيذها بطريقة الحفر على جدران الكهوف بشكل حزوز خفيفة، ولعل ذلك يشير الى بداية ظهور النحت البارز عند الانسان<sup>(2)</sup>.

يمكن القول، من خلال دراسة مخلفات التناجات الفنية للانسان القديم، ان تطور الفن القديم - بما يتضمنه من رسم ونحت - قد مر بخطوات متدرجة من ناحيتي الاسلوب والموضوع، وهذا التطور في حقيقته ينسجم مع تطوره العقلي والحضاري من جهة ومن تزايد خبراته وتجاربه في الفن وممارسته من جهة اخرى. وهو في موضوعاته كان متفاعلاً مع بيئته، فهي تصور لنا جانباً من جوانب حياته المعيشية، اذ ان معظم الموضوعات التي تناولها تمثل اشكالاً حيوانية

(1) المصدر السابق: ص 18.

(2) عبد الله، عبد الكريم، فنون الإنسان القديم، مصدر سابق، ص 42-43.

من فصائل مختلفة كانت قد عايشته في عصوره الحجرية القديمة لذا فلا يستغرب الاجادة في رسمها ونحتها وصدق تمثيلها ومن الملفت للنظر هو قدرة ذلك الإنسان في ضبط نسب أجزاء الجسم الحيواني وإظهار التعابير اضافة الى الاجادة في تمثيل حركات الحيوان وسكناته<sup>(1)</sup> ويظهر ذلك واضحاً من الصور المرسومة في كهف (التاميرا) حيث تتميز هذه الصور بالتدقيق في التجسيم وفي صدق تمثيل الطبيعة والعناية بالتفاصيل كما في (شكل - 1) الذي يمثل جسم بيزون و يرجع الى النصف الثاني من العصر المجداليني<sup>(2)</sup> الذي تتميز رسومه عن ما سبقها من العصور الحضارية بقوة الخطوط المحددة واتصالها مع محاولات التجسيم والعناية بالتفاصيل والتعبير عن الحركة والاتقان في محاكاة الطبيعة<sup>(3)</sup>.



الشكل (1)

يمثل حيوان البيزون

ان هذه الاعمال الفنية البدائية كانت حريصة على تسجيل الواقع

(1) المصدر السابق: ص 41.

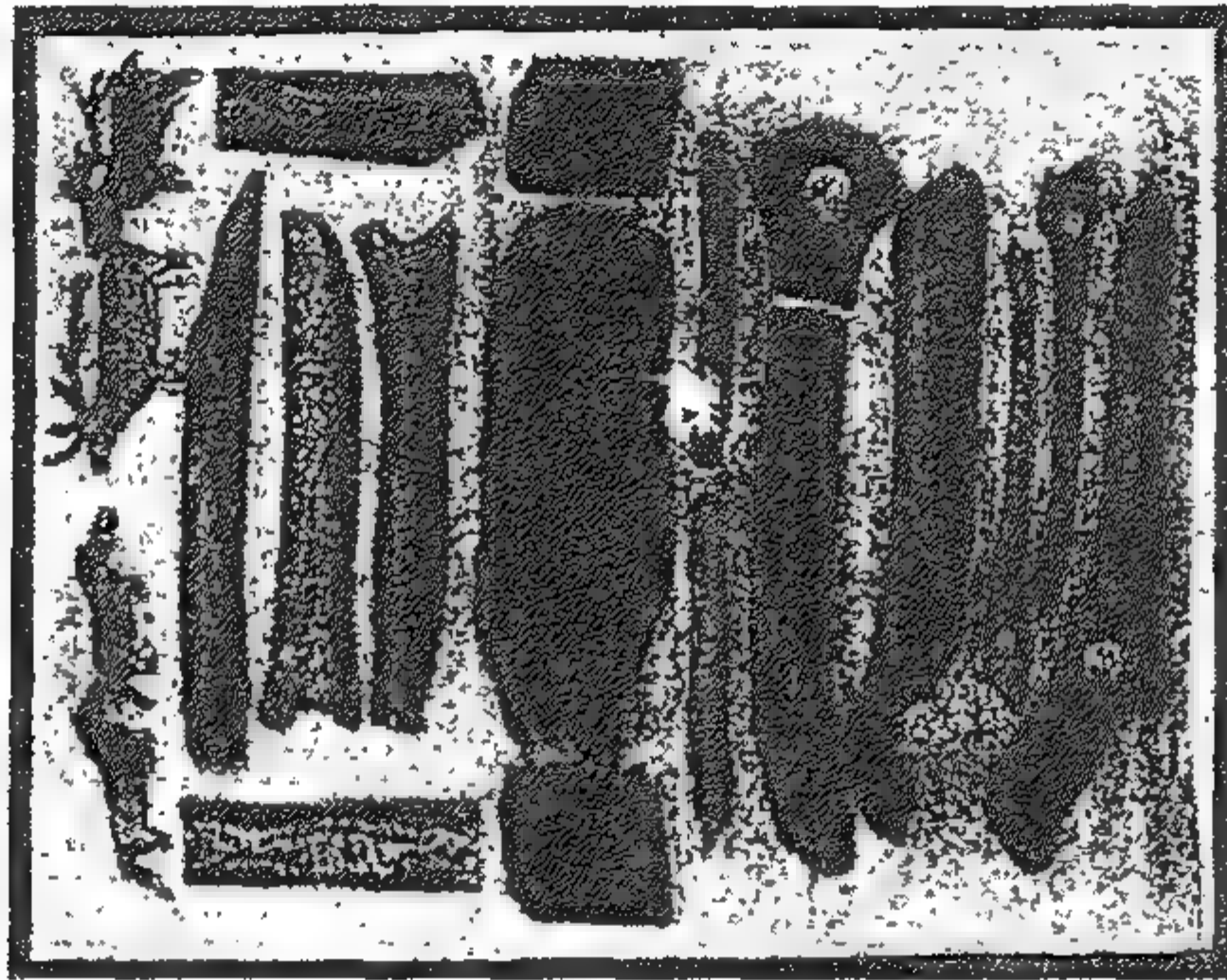
(2) الباشا، حسن، الفنون في عصور ما قبل التاريخ، مصدر سابق، ص 58.

(3) المصدر نفسه، ص 25.



بتفصيلاته وحرفيته. كما هو الحال عند بعض القبائل التي ما تزال تمثل المرحلة البدائية للانسان كقبائل البوشمان الافريقية وجماعات المكسيك الفطرية<sup>(1)</sup>، ولشعور الفنان البدائي القديم انتفاء النفع المادي من وراء رسم الأدميين لم يجد ضرورة إلى اتقان هذا الرسم<sup>(2)</sup>.

لم يقف أسلوب التحوير في العصر الحجري القديم على الاشكال الأدمية بل تعداه الى الرسوم الحيوانية بل إلى بعض النباتات والأدوات المستعملة حيث حورت صورها الى زخارف نقشت على غيرها من الأدوات والتحف المنقولة (شكل-2).



الشكل (2)

زخارف حيوانية ونباتية محورة منقوشة على أدوات

ان اسلوب التحوير في الرسوم البدائية القديمة - وكما يعتقد الباحث - يعد انتقالاً فكرياً من المادي المحسوس (التشخيصي) الى المجرد، حيث يتبين جلياً ان الفنان البدائي القديم قد بدأ بالبحث عن افاق جديدة في الفن تنطلق من مفاهيم

(1) اسماعيل، عز الدين: الفن والانسان، مصدر سابق: ص 26.

(2) الباشا، حسن. الفنون في عصور ما قبل التاريخ، مصدر سابق، ص: 66.

وقيم روحية، وهو ربما يعلم ان تغيير الأسلوب في العمل الفني يضفي له افاق جديدة في التعبير الفني الذي ينبغي ان لا يقتصر على المحاكاة والتشبيه، بل الجانب الروحي الذي يبدو أكثر عمقاً في التعبير وأوسع بعداً في التصوير وبذلك يتحقق التكامل بين الشكل والمضمون او ما بين الجسم والروح.

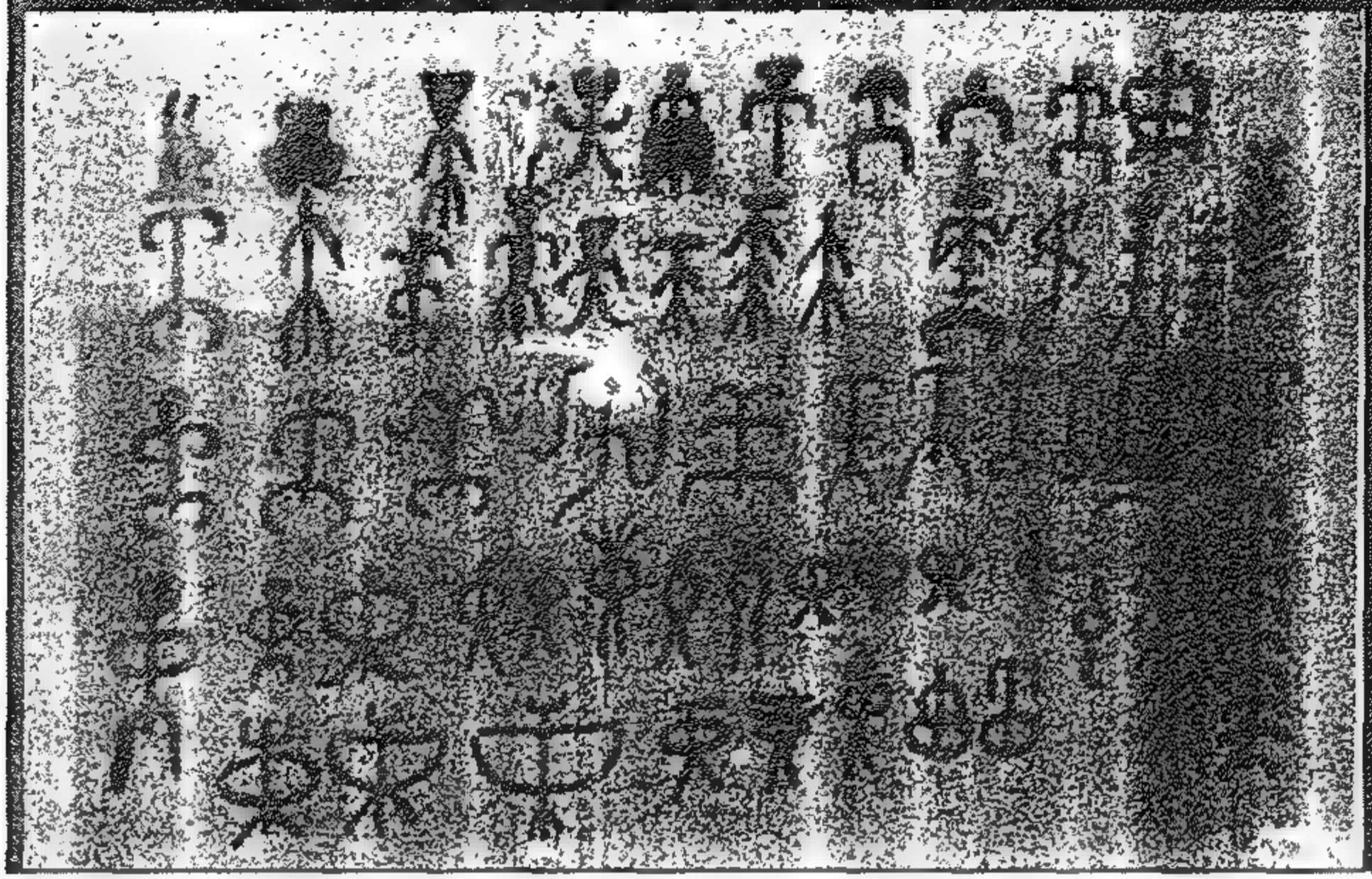
وبذلك فتح الميل إلى التحوير عهداً جديداً في التصوير حيث بدأ الفنان البدائي القديم يوسع من نشاطاته الذهنية ويرهف من أحاسيسه ومشاعره ما مكنه من ابتكار أساليب فنية متعددة، ففي الوقت الذي وجدت فيه رسوم تشخيصية محاكية للطبيعة وجدت رسوم أخرى محورة وأخرى زخرفية هندسية تتكون من خطوط فقط<sup>(1)</sup> يتبع فيها الفنان البدائي مستوى التجريد الكامل ويظهر ذلك في النصب الحجرية المسماة (منهير) (\*) Aenhirs التي يرى بها الباحثون انها صور شخصية مختصرة للموتى تظهر تجديداً شديداً مماثلاً في تحديد الأنموذج. فعلى السطح الحجري المستوى لهذه (القبور) يلاحظ الرأس الذي يختلف في شكله غير المستدير عن الشكل الطبيعي لا ينفصل عن الجسم الا بخط ويلاحظ أيضاً وجود نقطتين تدلان على العينين، اما الأنف فهو يضم اما

(1) الباشا، حسن. الفون في عصور ما قبل التاريخ، مصدر سابق، ص: 86.

(\*) المنهير (menhirs) وتعني (الحجر الطويل) وهي كلمة مشتقة من اللغة البريتونية وهي أحجار منفردة طويلة مستقيمة وبعضها مصدرة طبيعي وبعضها الآخر اشبه بشواهد القبور او على الاصح علامة على وجود المدافن ومنها ما كان يحدد موقفاً مقدساً. للمزيد: ينظر: (هاوزر، ارنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981، ص: 24.



الى الفم واما الى الحاجبين في شكل هندسي بسيط<sup>(1)</sup>. وقد يكتفي الفنان البدائي القديم أحياناً بالتعبير عن شكل الانسان بخط مجرد ينتهي طرفاه بنصفي دائرتين مفتوحتين الى الخارج إشارة الى الاطراف<sup>(2)</sup> (شكل-3).



الشكل (3)

خطوط مجردة تمثل شكل الإنسان

وقد ظل أسلوب المحاكاة سائداً حتى نهاية العصر الحجري القديم من خلالها استطاع الفنان البدائي ان يترك على جدران كهفه رسوماً تدل على قوة ملاحظته وذاكرته وحدة حواسه وعنايته بالمظاهر الطبيعية التي تحيط به حتى حدث الانتقال الى العصر الحجري الجديد، وكان ذلك اول تغيير في تاريخ الفن حيث أتمجه الأسلوب الفني نحو التصميم الهندسي المحدود النطاق وبهذا التباعد عن المنهج التجريبي أصبحت مهمة الفنان محاولة بلوغ فكرة الأشياء ومفهومها وجوهرها الباطن<sup>(3)</sup>.

(1) هاوز، آرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، مصدر سابق، ص 23-24.

(2) الباشا، حسن: الفنون في عصور ما قبل التاريخ، مصدر سابق، ص: 104.

(3) هاوز، آرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، مصدر سابق، ص 23.

ان هذا التغير في الاسلوب او في الطراز الفني راجع الى تحول عام في الثقافة والحضارة فمن المعروف ان الانسان في العصر الحجري الجديد انتقل من مرحلة جمع الطعام والصيد والفردية الى مرحلة الزراعة واستئناس الحيوان بالمستوى الذي ادى الى تغير في ايقاع الحياة بأكملها فغدت حياة هذا الانسان حياة منظمة يسودها الاستقرار والتعاون والمحافظة على التقاليد، فالزراعة يلزمها التفكير المنطقي وتدبير الأحوال وانتظار النتائج والتأمل في الظواهر الطبيعية والدوافع المسببة لها، وهذا ما دفعه الى الاعتقاد بما وراء الطبيعة وتوهين شأن العالم الواقعي المحسوس والتقليل من الاهتمام بالملاحظة المحسوبة لحساب التجريد<sup>(1)</sup>.

من خلال الحقائق الأنفة الذكر، يرى الكاتب ان الانسان البدائي القديم ابتداء حياته بالبحث عن كل ما يستلزم بقاءه في الطبيعة، ولم يجد امامه غير التأمل في الواقع المادي الذي يحيطه ويستقرأ حقائقه فكرس منظومته الفكرية نحو تحقيق مبتغاه الى المستوى الذي اتخذ من المحاكاة آلية اشتغاله التي تهيء له - وفق مستوى تفكيره - أسباب العيش منطلقاً من رؤية غير موضوعية (السحر)، فانعكس ذلك في تعبيره الفني حيث ألفت المحاكاة ظلالها على رسوماته حتى غدا التشخيص المميز في اعماله الفنية.

على ان الرؤية غير الموضوعية تلك فتحت له باباً نحو عالم الما ورائيات، فراح يعمق صلته بهذا العالم المحجوب رغبة منه في تفسير وكشف ما يحيط به من أسرار وخفايا، وان من موجبات توجهه الروحاني استشعاره بالفراغ الروحي

(1) المصدر السابق: ص 24-25. والباشا: حسن/ الفنون في عصور ما قبل التاريخ، مصدر سابق، ص: 100.



وسعيه الى ملأ هذا الفراغ من خلال ما تكنه نفسه من خلجات وأحاسيس نحو قوة خفية تحكم عالمه المادي الفسيح أملاً في تحقيق الاستقرار النفسي الذي يكابده نتيجة عدم تكافؤ متطلبات النفس المادية مع متطلباتها الروحية فراح يخلق بعيداً في فضاء تأمله وانتقل في تفكيره نحو استقرار العالم من الما ورائي والتعبير عنه بالأسلوب الرمزي، وهذا ما ظهر خاصة في الاعمال الفنية للعصر الحجري الجديد.

#### ب- الفكر الحضاري الرافديني القديم

تعد حضارة وادي الرافدين علامة مشرقة في التاريخ الإنساني لما تحمله من سمات العبقرية والابداع، لم تقتصر نتاجاتها الرائدة على الثقافة والفنون بل اشتملت ميادين مختلفة مثل العمران والزراعة والسياسة، افرزت بالتالي عن جملة من الاختراعات والابتكارات افاد منها المجتمع البشري كاختراع الكتابة والتدوين واختراع المحراث وابتكار التشريع الذي أرسى أسس ادارة البلاد ونظم حياة الافراد وفق قوانينه الوضعية.

يمثل التحول الذي حدث في العصر الحجري الحديث نقطة الانطلاق لهذه الحضارة، بلغ من عظم الاثر في حياة الانسان وفي مسيرته الطويلة نحو الحضارة والمدنية، فقد شهد هذا العصر قضايا حضارية على قدر عظيم من الأهمية في تطور الانسان تتمثل في مسألة الزراعة وتدجين الحيوان اللذين لعبا دوراً هاماً في الاستقرار الاجتماعي للانسان العراقي القديم وإرساء قواعد حضارية امتدت مع امتداد الزمن وتمثلت بداياتها في قرية (جرمو) المستوطن الزراعي الاقدم في ذلك العصر والتي تشير بيوتاتها البسيطة المشيدة وادواتها المختلفة الى تقدم في سلم التطور المادي عن الأطوار السابقة فقد وجدت طائفة

متعددة من الأدوات صنعت من أحجار متنوعة<sup>(\*)</sup> كالقؤوس والمناجل والرحى وطائفة من الكماليات والأدوات البيتية. كما وجدت دمي تمثل نسوة بدينيات حبلى من النوع الذي فسر بانه اقدم نموذج لما اطلق عليه اسم ((الالهة الأم)) (شكل-4) الذي ترمز لقوى الخصب والانجاب وقوى الطبيعة المولدة الغامضة. وهي إشارة الى واقع الحياة الدينية في هذه القرية<sup>(1)</sup> حيث كانت المرأة في الواقع الرافديني القديم عاملاً رئيساً في اكتشاف الزراعة، ويظهر تقديس المرأة باعتبارها العامل الحاسم في الاخصاب والانجاب بمظهر زراعي الهني في ظهور عبادات الخصب التي كانت الالهة- الأم محوراً لها<sup>(2)</sup> ويرجح ان تكون تلك الالهة ((أول معبود تصورته المجتمعات الفلاحية كان ذا صلة بقوى الأرض المنتجة المولدة وخصبها، كما يرجح أن تكون أول معبود تصوره الانسان كان على هيئة الهة تمثل الأرض وخصبها))<sup>(3)</sup>، (شكل-4).

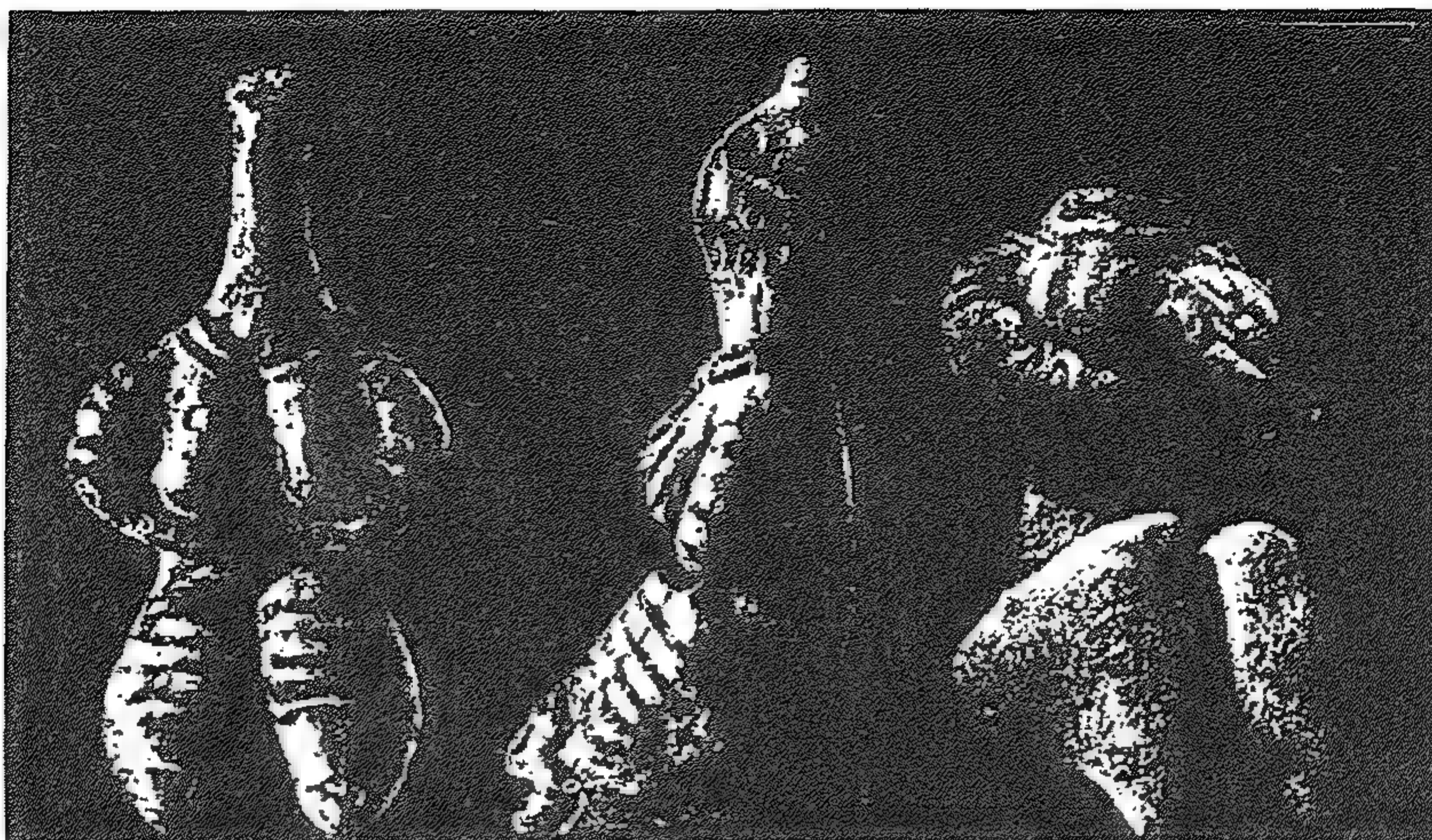
(\*) أنواع الاحجار كما يوردها المؤلف هي حجر الصوان، وحجر الادنبريدي، وحجر الكلس.

(1) باقر، طه: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ط2، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ج1. ص: 192-197.

(2) الماجدي، خزعل: ادب الكالا.. أدب النار- دراسة في الادب والفن والجنس في العالم القديم، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، مطبعة الجامعة الاردنية، عمان، 2001، ص: 99.

(3) باقر، طه: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، مصدر سابق، ص: 201.





الشكل (4)

تمثال الالهة الام

كانت عبادة الالهة الام تشكل نواة الديانة الزراعية التي كانت تحولاً نوعياً عن المعتقدات السحرية التي سادت في العصور الحجرية القديمة والوسيلة التي كان يعتقد فيها الانسان بوجود الأرواح في الأشياء وانه ينحدر منها، اما في العصر الحجري الحديث فان اكتشاف الزراعة جعل الانسان يقدس قوى الطبيعة المخصبة وكانت المرأة في صدارة هذه القوى لانها بجد ذاتها تمثيل عياني وملموس لها، فهو يراها تنجب وتديم الحياة، وهذا يمثل ظهور الزرع والبذور وإدامته<sup>(1)</sup>.

يستشف الكاتب ان باكورة النتاجات الفنية تعكس حالة التلازم بين الفن والدين كما ان هذا العمل الفني (الالهة الام) قد جسّد المعتقدات الروحية والمفاهيم الفكرية التي كان يعتقد بها الانسان العراقي القديم، وهو قد جمع في

(1) الماجدي، خزعل: ادب الكالالا... ادب النار، مصدر سابق، ص: 99-100.

موضوعه بين التشخيص والتجريد، بين المادي والمثالي وقد حاول فيه الفنان عكس رمزية تثير حفيظة المتلقي وتشده الى الاجتهاد في فهم فكرة العمل.

واذا كانت (جرمو) نقطة البداية للنشاط الحضاري الرافديني قد ركزت على التمازج بين المادي والروحي، فان طور حسونه (5200-5000) سنة ق. م شرع في الابتعاد عن المحاكاة والتمثيل الواقعي والتعبير عن نتاجاته الفنية من خلال الاشكال الرياضية، فقد عثر في الطبقات السبع السفلى من هذه المنطقة على مجموعات فخارية مختلفة كان منها محززة بخطوط عميقة وعريضة متوازية، وفيها محززة ملونة معاً واخرى مدلوكة دلماً شديداً واخرى مخدشة غير متوازنة بأشكال مثلثية، كما عثر على نوع اخر من الاواني المنتظمة الصنع ذات الجوانب الرقيقة مخططة وتشكل خطوطها سلسلة من المثلثات، ملونة ويغلب عليها اللون البرتقالي وتتصف الزخارف لأواني هذا العصر بانها مستوحاة من الاشكال الهندسية والنباتية، فوجدت على بعض الأواني اشكال سنابل قمح محورة، وكان الفنان القديم يكتفي بخط ذي فرع او فرعين من الخطوط دلالة على السنبلة<sup>(1)</sup>. كذلك وجدت اشكال بشرية على بعض الكسر الفخارية زينت رقبتها بوجه محور، ويتسم العمل بالتناسق والصرامة في التصميم، ويتضح ذلك من خلال الصياغة التخطيطية للشعر والانف والحاجبين والهدبين<sup>(2)</sup>، (شكل-5).

(1) فارس، شمس الدين، والخطاط، سلمان عيسى: تاريخ الفن القديم، ط1، دار المعرفة، مؤسسة دارالكتب للطباعة والنشر، بغداد، 1980، ص:30.

(2) بارو، اندريه: سومر فنونها وحضارتها، ترجمة وتعليق: عيسى سلمان وسليم طه، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1979، ص: 94.



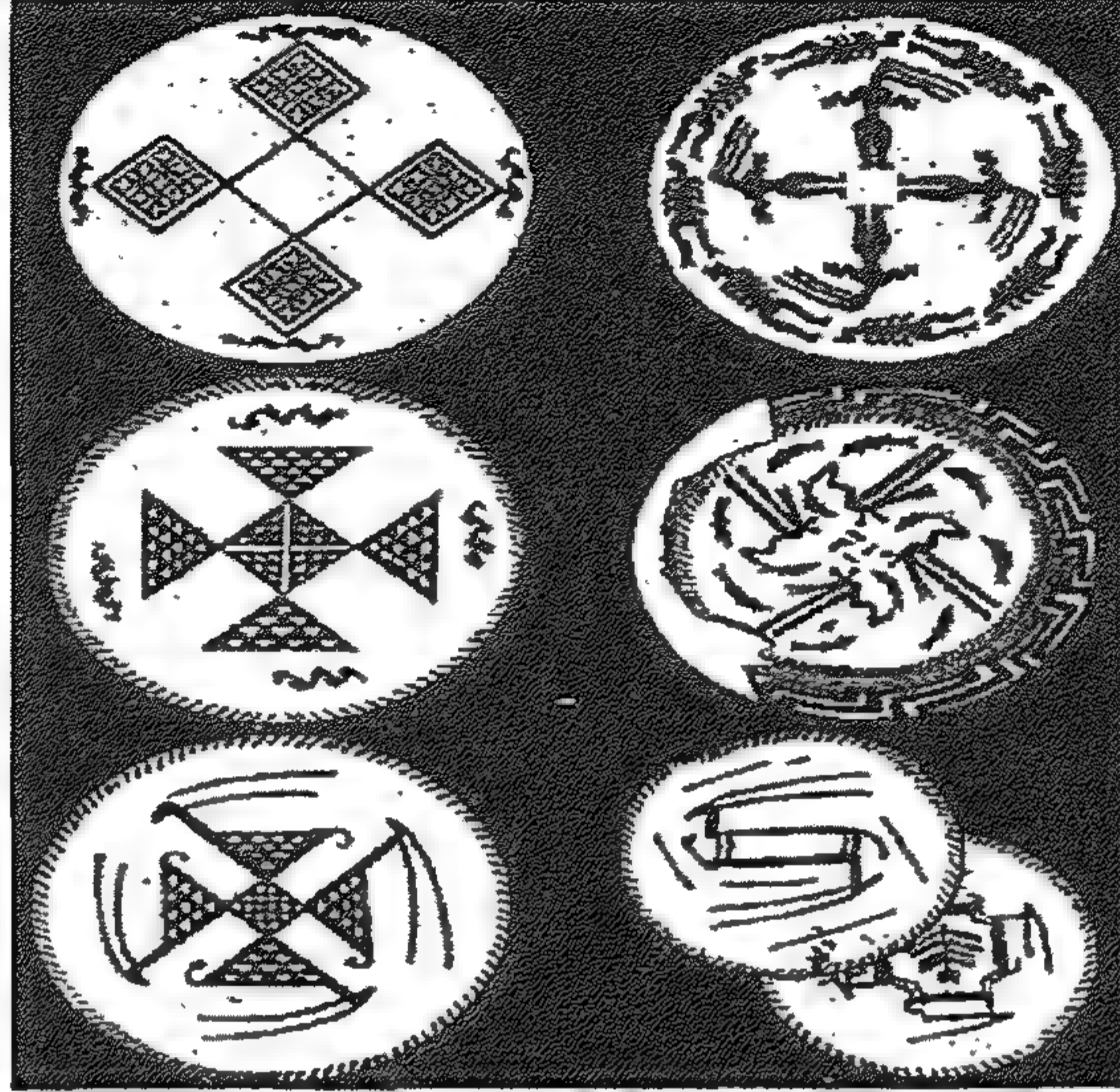


الشكل (5)

كسرة فخارية مزينة بوجه محور

في حين شهد دور سامراء (5000 ق.م) تحولاً في الشكل التصويري نحو التجريد الكامل، وهو يشير الى تقدم واضح في التقنية والحرفة خاصة بعد التوجهات الجديدة المتمثلة بالاهتمام الواسع بالشكل، فغدت الأواني الفخارية غنية بالزخارف حيث أشركت الخطوط الأفقية والعمودية والممتدة في تزيين الأواني الفخارية وصولاً الى استخدام الاشكال الهندسية أمثال المربعات والمستطيلات والمعينات في عملية التزيين، ولم يقتصر المزهرفون في عملهم على حرفة الصانع المجد الذي يصنع عناصر تخطيطية ثم يقوم بتجميعها، بل انهم تحولوا الى الطبيعة، الى ممالك الحيوان والنبات لغرض الالهام، وكانت الحيوانات تصور ببساطة ذلك لان كل شيء كان يشكل بتخطيط عنصري لا يعبر الا عن الجوهريات، أي الحياة والحركة ومن خلال الشكل التصويري (رقم-6) يمكن معرفة كيفية حدوث التحولات من الشكل الواقعي التشخيصي الى التجريد الكامل في فن سامراء. فالمثال المألوف هو الرمز الغامض، الصليب المالطي الذي كان في الاصل يحتل أربعة معزات تجري على ما يبدو حول بركة ماء، فمن خلال عملية تخطيطية موسعة تنتهي الأجسام الى تشكيل مثلثات لقرون وذبول

واقدام مطموسة لم تبق منها سوى العناصر التركيبية الأربعة للصليب. وفي ذلك اشارة لوجود انتقال من الفن التصويري الى الفن غير التصويري.



الشكل (6)

مراحل تحول الشكل الواقعي الى التجريد

لم يكن هذا المنهج الزخرفي مجرداً من اية دلالات فكرية، انما ينطوي على فلسفة ترتبط بالحياة برمتها، فكل الرموز مفعمة بالمعاني، فهي تعبر عن آمال ومخاوف شعب متحضر فالمعزات الدائرة والصليب المعقوف الذي تؤلفه شعور النسوة الأربع انما قصد بها بوضوح الرمز الى قوة الحياة الدائمة في كل المخلوقات، البشر والحيوانات التي تدور سوية في حلقات لا نهاية لها<sup>(1)</sup>.

يبدو ان من وراء هذا التحول شعور الفنان بوجود معان كامنة تستتر وراء تلك الاشكال يسعى لتحويلها من خلال تصوير الحدث والقوة الإيجابية المنسوبة

(1) بارو، اندريه: سومر فنونها وحضارتها، مصدر سابق، ص: 92.



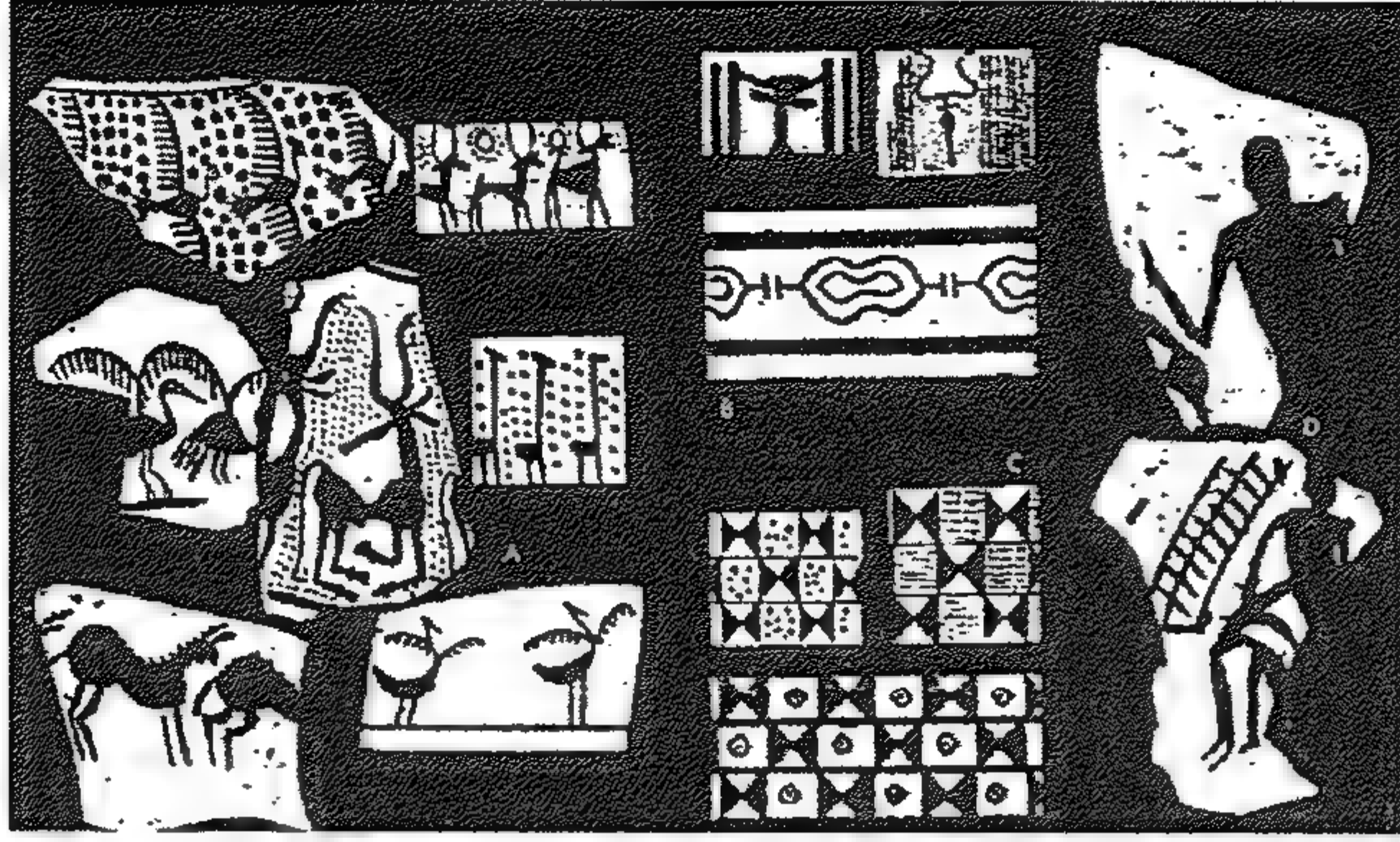
لتلك الهياكل واستخلاص عناصر مكثفة تحمل سمة الانسجام التي يتضمنها  
الذهن الانساني لتجعل الأشياء مفهومة على نحو اعمق<sup>(1)</sup>.

اما دور حلف (4000 ق.م) الذي يعد تجربة الانسان الرافديني الأولى مع  
التعدين، فقد اعتمدت الزخرفة والتحوير الرمزي للأشكال الطبيعية في هذا  
الدور اساساً في صناعة الاواني الفخارية، اذ استخدمت الزخرفة بإتقان لتجميل  
السطوح الخارجية للفخاريات، وتتضمن وحدات هذه الزخرفة اشكالاً هندسية  
مؤلفة من تقاطع الخطوط وكذلك اشكالاً حيوانية معظمها من ذوات القرون  
كالأيائل والثيران، وقد انجزت غالبية هذه الاشكال بتحويرات تعطي طابعاً  
تجريدياً رمزياً، وقد ظهر التحوير خاصة في مناطق الرقبة والأجنحة مما اعطى  
نوعاً من الحركة والحياة في قوائم وأجسام تلك الحيوانات. كما عثر على  
فخاريات متعددة زينت باشكال حيوانية وأدمية محورة تحويراً رمزياً، كما ان  
بعضها زين باشكال هندسية<sup>(2)</sup> (شكل-7)، وبالدخول الواسع للاشكال  
الهندسية في الاعمال الفنية اخذت الاشكال التصويرية تتجه تدريجياً نحو  
التجريد<sup>(3)</sup>.

(1) ريد. هربرت: الفن والمجتمع، ترجمة: فارس ميري، دار القلم، بيروت، 1975، ص: 63.

(2) فارس، شمس الدين، والخطاط، سلمان عيسى: تاريخ الفن القديم، مصدر سابق،  
ص: 32.

(3) بارو، اندريه: سومر فنونها وحضارتها، مصدر سابق، ص: 98.



الشكل (7)

### فخاريات مزينة بأشكال هندسية وواقعية محورة

تميز هذا الدور الحضاري بتعددية الألوان وتقنية صناعة اللون واستخدامه، فقد استخدم الفنان في تنفيذه للمشاهد التصويرية اللون الأبيض والأسود والبني والأحمر معاً في تصميم زخرفي واحد فاكسب بذلك تلك المشاهد - من خلال التضاد اللوني - مجالاً بديعاً - ويلاحظ أن الفنان قد تصرف بمهارة فائقة في تحويل الجسم الحيواني لكنه في نفس الوقت احتفظ بالواقعية، إذ إن الشكل العام ظهر يقارب الحيوان نفسه<sup>(1)</sup>.

يلاحظ الكاتب أن الفنان برغم اعتماده الأشكال الواقعية كوحداث زخرفية في تزيين أعماله الفنية، إلا أنه ابتعد عن أسلوب المطابقة للواقع من خلال إضفاء المثالية لهذه الأشكال، وبذلك اصطبغ الفن بصبغة عقلية أدت إلى الاستعاضة عن الصور والأشكال بعلامات ورموز.

ومع دور العبيد (4000-3500 ق.م) حيث الإحساس الديني القوي الذي

(1) فارس، شمس الدين، والخطاط سلمان عيسى: تاريخ الفن القديم، مصدر سابق، ص: 32.



تمثل بتشيد المعابد في مدينة اريدو الغنية بالالهامات، اكتشفت ثلاثة معابد شيد أحدها فوق الآخر وهي تظهر مفهوم قائم على المماثلة والترتيب المنظم<sup>(1)</sup>.

تمتاز رسوم هذا الدور الحضاري وزخارفه الفخارية بتألفاتها الهندسية المحضة ونقوشها الايقاعية الرائعة، وقد اتخذت الزخارف الهندسية بعد بساطتها تركيباً معقداً عن طريق بعض الرسوم الادمية والمخلوقات الاخرى التي تم تصويرها باسلوب زخرفي وتكعبي وبايقاع رقيق يحقق الحركة غير المتناهية للشكل الزخرفي مع شكل الاناء، اما في المناطق الجنوبية- والتي تمثلها سومر، مركز ثقافة الشرق الادنى- فلم تكن نتاجاتها الفخارية- وخاصة الأواني- بمستوى النتاجات الفخارية للمنطقة الشمالية، انما هي ادوات بيتيه ذات اشكال خالية من أي محتوى زخرفي<sup>(2)</sup>.

ان الملفت للنظر لنتاجات هذا الدور الحضاري، الدمى الفخارية المجسمة التي كانت تعطي مظهراً اشبه بالأفعى التي كانت ترتبط دائماً في الفكر الرافديني بالانخصاب، ويبدو ان هذه التماثيل الغريبة التي كانت تجسد مخاوف الانسان الكبيرة انما تصور حالة حضارية، فبعد ان منع رسم الاشكال على زخارف الأواني، سمح بصياغتها وتجسيمها مع مراعاة الاسلوب الرمزي في التمثيل، أي ان ماتم تمثيله يجب ان لا ينسب الى العالم الواقعي المنظور، وان هذه الرسومات وان كانت تخيلية مروعة وغير محسوسة لم تعتبر واقعية. ويمكن القول ان الفنان قد نحتها من وحي المعتقدات الدينية لذلك العصر<sup>(3)</sup> (شكل-8).

(1) بارو أندريه: سومر فنونها وحضارتها، مصدر سابق، ص: 32.

(2) فارس، شمس الدين، والخطاط، سلمان: تاريخ الفن القديم، مصدر سابق، ص: 34.

(3) بارو، اندريه، سومر فنونها وحضارتها، مصدر سابق، ص 102-103.



الشكل (8)

#### نحت اسطوري- دور العبيد

أن فنان العبيد- وكما يرى الكاتب- قد نحا منحىً جديداً في التعبير الفني اذ ان اسلوب التجريد الخالص الذي اتبعه في عمل زخارفه الهندسية قاده الى التفكير في مزاجية العالم الاسطوري مع العالم الواقعي لابتداع صور ذهنية رمزية مجردة عن القوى الغيبية التي تهيمن- باعتقاده- على الحياة والكون، لبيان جلالها وهبتها من جهة والتنويه على دورها في الاخصاب والنماء من جهة اخرى. فشخص هذه القوى وفق تفكيره التأملي الاسطوري ليكون نتاجه الفني من الاهمية ما يوقع الاثر البالغ في النفوس، واطلق العنان الى مخيلته لتحلق في فضاء تصوراتها الواسعة ونسج صوراً لا تمت الى الواقع المادي بصلة.

مع تجلي أفق المدنية السومرية وظهور معالمها وملاحمها في منتصف الالف الرابع قبل الميلاد- من خلال اختراع الكتابة والمعمار الديني- نهجت الحضارة السومرية بعداً حضارياً جديداً<sup>(1)</sup> فقد انتقلت الكتابة في هذه الحضارة من مرحلة

(1) تويني، ارنولد: تاريخ البشرية، نقله الى العربية، نقولا زيادة، الاهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 2004، ص: 80.

التصوير الى مرحلة الرموز والدلالات المعنوية، وبذلك تمكن السومريون من تدوين أخبار ملوكهم وأساطيرهم وتراثيلهم الدينية<sup>(1)</sup>، وكان لهذا التطور في تدوين المعلومات اثره العميق على الفنون التشكيلية اذ بدأ يتميز في ذلك الوقت المبكر اسلوبان فنيان بقيا في صراع جدلي هما التشخيص التجريد، الاتجاه الزخرفي والاتجاه التصويري الملحمي<sup>(2)</sup>.

اخذت رحي التفكير الفلسفي السومري تتجه نحو أفكار رئيسة وهي الرموز الدينية او الالهة التي جسدت برموز كونية، كذلك الظواهر المخيفة التي تهدد بقاءه لذلك كانت مسمياته ترتبط بهذه الظواهر والاجرام...، ومن أجل تلك الالهة لجأ الانسان السومري الى تمثيل الهته على هيئة قوام بشري<sup>(3)</sup>، ومبدأ الحلول الذي يحكمه التشبيه هو من اكثر الخصائص التي تميزت بها الديانة الرافدينية حيث ((تجري اختيار القدسي باعتباره كنه ظاهرة او هيئة طبيعية، واعتباره ارادتها وقوتها التي تهئوها لشكلها الخاص وسلوكها ومقدرتها على النمو لذلك كان من الطبيعي ان ينظر الى الالهية هنا على انها تتخذ شكل واسم الظاهرة الطبيعة التي تشكل كنهها وكان من الطبيعي أيضاً انجذاب السكان الاوائل الى القوى القدسية التي كان وجودها مهماً لبقائهم ورغبتهم في ملازمتها ورعايتها من خلال اقامة الطقوس والتباعد لها)). ومن قبيل تطابق القوى الالهية

(1) عوض، رياض: مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس، طرابلس، لبنان 1994، ص: 163.

(2) الشاروني، صبحي: فن النحت في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين، تقديم ثروت عكاشة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1993، ص: 171.

(3) ملرش، ايج، أي، ايل: قصة الحضارة في سومر وبابل، ترجمة عطا بكري، بغداد، 1976، ص: 38.



مع الظواهر الطبيعية المتصلة بها ما نجده من مسميات ترتبط - كمعان دلالية - ارتباطاً وثيقاً مع الطبيعة مثل ((آن) An (السماء)) للدلالة على اله السماء، و((هورساغ) Hurssag (التلال السطحية)) للدلالة على المرتفعات القريبة وما الى ذلك<sup>(1)</sup>.

كان الانسان الرافديني القديم يتصور خواص تلك الظواهر ووظيفتها من خلال مجابهته المباشرة لها، فعظمة السماء ورفعتها وسموها المتعالي له وقعه الخاص ولا شك انه يلقي أثره في نفس الانسان المتأمل بها فتستثير مخاوفه. هذا الاحساس الذي توحى به السماء هو الاحساس الذي يوحى به الجلال، إذ ان فيه تجربة العظمة والهول، مما يجعل الانسان يدرك ضعف شأنه وبعده الشديد عن هذا الذي لا جسر هناك يوصله به. وقد جسد العراقيون القدماء هذا التعبير بقولهم (اله مهيب كالسموات النائية واليم العريض)<sup>(2)</sup>، وفي ضوء ذلك خلص الانسان السومري الى ان الكون وما ينطوي عليه من مظاهر طبيعية مادية تسيطر عليه قوى خفية هائلة وان تغير مظاهر الطبيعة انما يعزي الى تلك القوى<sup>(3)</sup>.

يستشف الكاتب ان (الوجود) هو المسألة الجوهرية التي كانت تشغل تفكير الانسان الرافديني، وهو قد عمد الى استقراء مديات علاقاته مع الكيانات الاخرى في الطبيعة محاولة منه لتشخيص وجوده المادي والروحي على الأرض،

(1) السواح، فراس، موسوعة تاريخ الاديان، ط1، ترجمة نهاد خياطة وآخرون، منشورات دار علاء الدين، دمشق، 2004 - ج2، ص: 187.

(2) فرانكفورت، ه، وآخرون ما قبل الفلسفة، مصدر سابق، ص: 160-161.

(3) الجابري، علي حسين، الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان، مصدر سابق، ص: 28.



وتحديد ماهيات ما يحيط به من الظواهر الطبيعية والكونية التي كان بعضها يقلق أمنه ويشير مشاعره، ولعله حينما لم يجد لها تفسيراً راح يبني أفكاره على أسس خيالية اسطورية، فهمة الوصول الى ايجاد الحلول لهذه المشكلات وفك رموزها، وكان نتاج ذلك المبدأ التشبيهي الذي اعتمده - وفق رؤيته - اساساً لتحديد ماهية القوى غير المرئية التي تهيمن عليه وتحكم شؤونه وشؤون الكون. ووفق مبدأ التشبيه أخذ يترجم مفاهيمه تلك خلال نتاجاته الفنية وصولاً الى تحقيق حالة الموازنة بين عالمه الداخلي الذاتي وعالمه الخارجي الموضوعي، واملأ في الاسقرار النفسي والاجتماعي الذي يمكنه من مواصلة حياته وبناء حضارته، وفي الوقت الذي أصبحت فيه تلك المفاهيم عقائد روحية ملزمة وفاعلة لدى الانسان السومري، فهي تعد وسيلة وقائية لدرء مخاطر المجهول الذي لا يعرف اسرار قوته.

يعدّ الدين من العوامل المهمة التي اثرت في المسار التصوري لفنون الحضارة السومرية بوصفه منظومة متماسكة من العقائد والطقوس المتصلة بالاشياء المقدسة المحظورة والتي تؤلف بين جميع المعتقدين بها في نطاق طائفة اخلاقية تسمى (المعبد). ومن هذه الصفات المختلفة تنشأ فرص متعددة تتحالف فيها الفنون والاديان بل وتختلط على الاقل - في أدنى أشكالها تطوراً<sup>(1)</sup>.

ومع ظهور المعتقدات الدينية السومرية ظهرت الطقوس الدينية المرتبطة بها، وظهرت أيضاً الاسطورة التي عملت على ايضاح المعتقد واصبح الدين في

(1) لالو، شارل: الفن والحياة الاجتماعية، ترجمة عادل العوالي، بيروت، 1960، ص: 282.

سومر نطاقاً سلوكياً يقوم على معتقدات تمثل العلاقة بين الناس وما يعبدون ويساعد على تفسير الظواهر والاحداث المعقدة التي تبدو ظاهرياً غير قابلة للتفسير، ويجسد أيضاً القوة الماورائية<sup>(1)</sup>.

كان السومريون يسردون الأساطير بدلاً عن القيام بالتحليل والاستنتاج، فقد نظروا الى فكرة: سقوط الأمطار. بعد جذب، بانها وساطة من الطير المركب العملاق (امدكود) الذي جاء لانقاذهم فكسا السماء بجناحيه من سحب الزوابع السوداء والتهم (ثور السماء) الذي كان قد احرق الزرع بانفاسه الملهبة<sup>(2)</sup>.

لقد شكلت المعتقدات الدينية لا- التي وجد فيها الفنان السومري الهامه الاول أهمية كبيرة في توجيه مناحي الحياة العامة والخاصة لسكان وادي الرافدين، وعن طريق الفن اتخذ هذا العالم شكله<sup>(3)</sup>، ومن خلال رؤيته الجدلية للحياة والكون أدرك السومري ان الفكر التأملي هو السبيل الذي يوصله الى فهم هذه الحقائق والى سبر غورها، وغدا الفكر التأملي يلقي ظلاله على جوانب كثيرة من جوانب حياة السومري وبضمنها الفن، وظهر ذلك جلياً في نتاجاته الفنية التي بدأ على اكثرها سمات الغرابة والخيال والتجريد، وهذا ما اتضح أثره في دور الوركاء (3800-3500 ق. م) الذي شهد نهضة حضارية رائدة، كانت

(1) سليم، شاكر مصطفى، المدخل الى الانثروبولوجيا، مطبعة العاني، بغداد، 1975، ص: 69.

(2) صاحب، زهير: الفنون السومرية، ايكال للتصميم والصناعة، بغداد، 2004، ص: 48-49.

(3) صاحب، زهير وسلمان الخطاط: تاريخ الفن القديم في بلاد الرافدين، مطبعة التعليم العالي - جامعة بغداد، 1987، ص: 96.

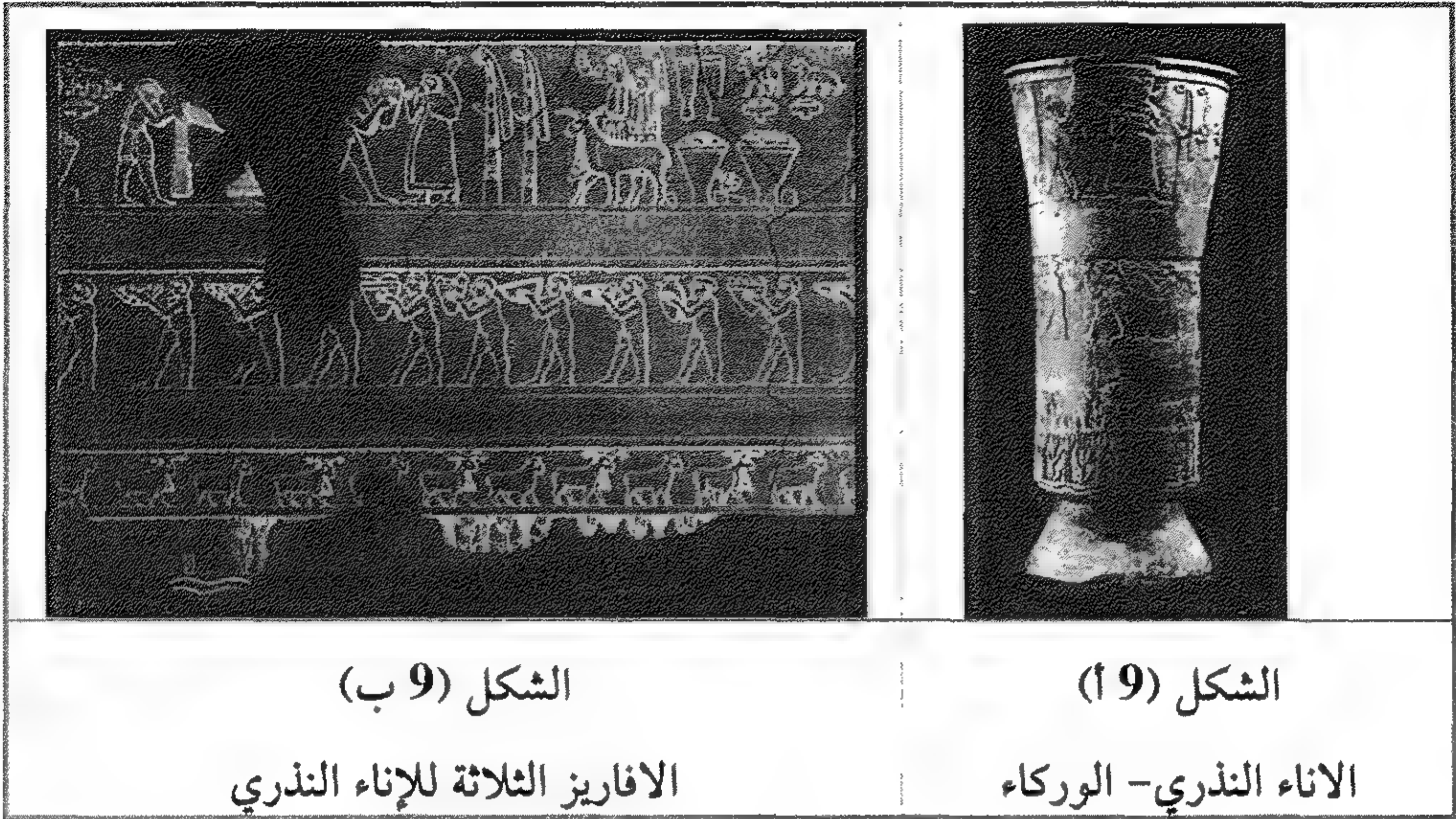
من مقوماتها ظهور بواذر الكتابة الصورية التي كانت تستخدم لتسجيل واردات المعبد بالإضافة الى ظهور نموذج للزقورة (الصرح المدرج) الذي كان السومريون في العصور التاريخية يقيمون على قمته شعائرهم الدينية، كما شهد أول ظهور للأختام الاسطوانية<sup>(1)</sup>.

كان هذا الدور الحضاري يمثل مبدأ الوحدة في كل الاتجاهات، الاجتماعية منها والسياسية، وكذلك الدينية والفنية، فهو يمثل وحدة عالم الالهة المقدس وعالم الانسان الدنيوي، العالم الحقيقي والخرافي، عالم الطبيعة والتجريد، وقد جسدت تلك الحقائق جملة من النحوت الحجرية، منها الاناء النذري الذي عثر عليه في الوركاء والذي يرقى تاريخه الى (3000 سنة ق.م) (شكل-9أ)، وتضمن الاناء شعائر دينية صيغت للتقديس، وهو يحتوي على صفوف ثلاثة من الافاريز يعلو احدها الآخر، رتبت منازلها تبعاً لمستوى واهمية كل عنصر من العناصر الأساسية التي يتكون منها الوجود وهي حسب الترتيب المتصاعد: (الماء- النباتات والحيوانات- الملك والالهة)، وتشكل الصورة حول الاناء، ويشير تركيبها الى تجريد رمزي لتصور ديني، في حين ان رسوم الحيوانات كانت تظهر بصفة واقعية ومتكاملة، أي ان الفنان سعى الى جعل الصور الفردية داخل تركيب تجريدي، (شكل- 9ب).

---

(1) سوسه، احمد: حضارة وادي الرافدين بين الساميين والسومريين، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980، ص: 107- 108.





الشكل (9 ب)

الافاريز الثلاثة للإناء النذري

الشكل (9 أ)

الاناء النذري - الوركاء

وقد حول الفنان الاشكال القريبة لشخصه وحيواناته إلى صورة عضوية مركبة يشار فيها إلى السلطة الكهنوتية في الكون بحجم نسي للرسوم فقط<sup>(1)</sup>، وهذا ما يعطي الانطباع بأن الفن التشكيلي لهذا العصر يعد واحداً من الفنون الطبيعية ذات الروحية العالية.... فحتى في الحالات التي كان فيها النحات يركب مجموعات رمزية صناعية من الرسوم الحيوانية ذات الأهمية الرمزية، فإن الرسوم المنفردة بالأشكال الحيوانية ظلت مطابقة للطبيعة إذ كان النحات يتطلع لعمل اشكال مجسمة تشخيصية حتى عندما كان ينقش كائنات خرافية<sup>(2)</sup> ونجد مثل هذا الحس الروحي والتصورات الماورائية متحققة في الاختتام الاسطوانية التي كانت تحتوي تصميمات رائعة من موتيفات يمكن تمييزها في حركة قطع من الحيوانات أحياناً، والذي جعل تلك الاختتام ذات بنية تكوينية رائعة هو ذلك الانشاء المحبك

(1) مورتكات، انطون: الفن في العراق القديم، ترجمة وتعليق عيسى سلمان، وسليم طه،

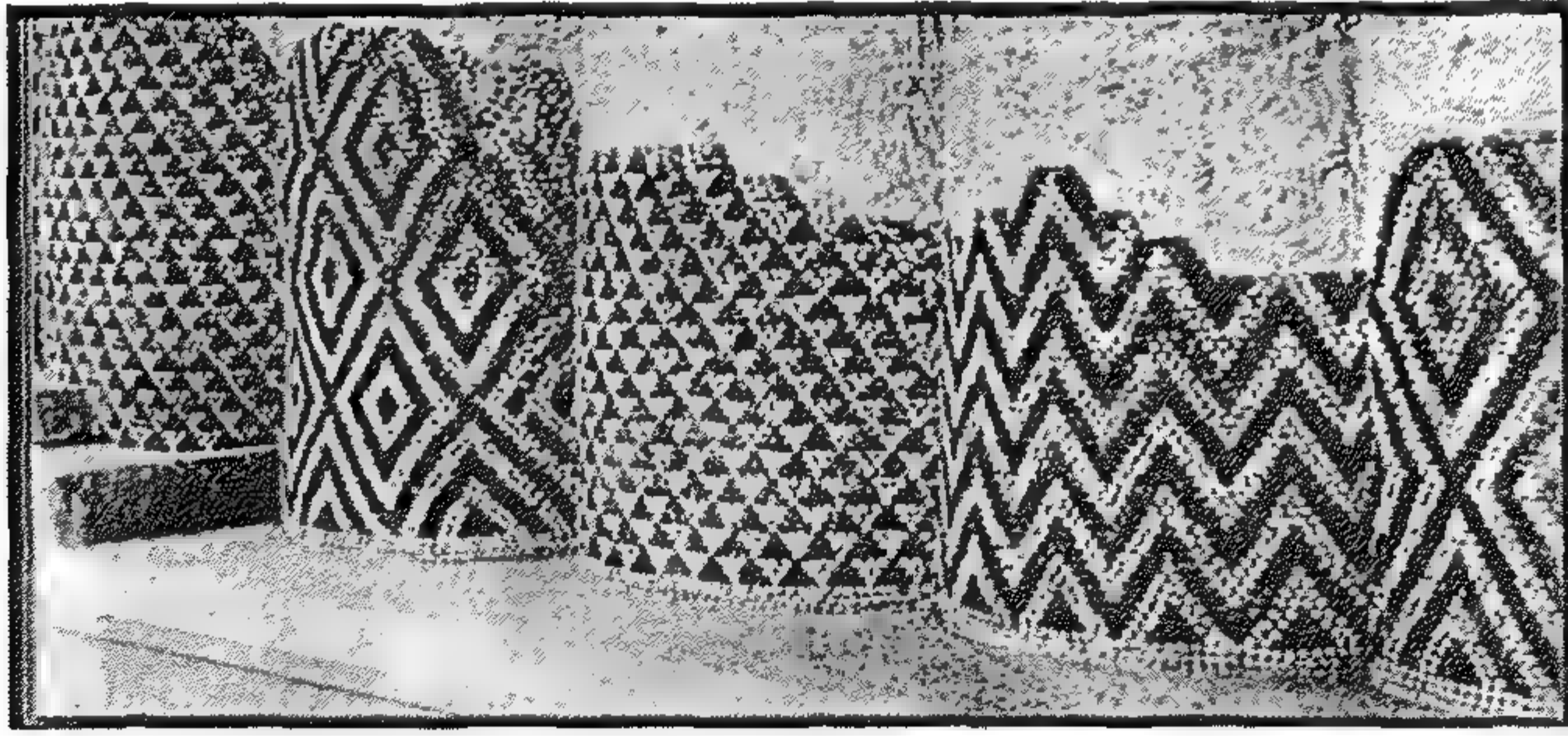
مطبعة الاديب البغدادية، بغداد، 1975، ص: 49-51.

(2) مورتكات، انطون: الفن في العراق القديم، مصدر سابق: ص: 43.



في الافريز والكثافة الصورية التي تجعل عين المتلقي لها في تفحص وتدقيق مستمرين. والشيء ذاته، فان بنية الفكر المؤثرة في تكوينات الاختتام الاسطوانية هي صور الميثولوجيا السومرية الرائعة وقصص التضرع للالهة وصراع الابطال، الا ان الرمزية هي المهيمنة على بنية الشكل في الختم الاسطواني وان كانت مبهمة في بعض الاحيان<sup>(1)</sup>.

يمتاز هذا الدور بتجلي فن الفسيفساء إذ دأب السومريون على تزيين واجهات الابنية إذ تُزَيَّن المظاهر الخارجية للابنية بدهان أبيض يُجدد باستمرار. ويضيفون إليها مخاريط فسيفسائية، وهذا بلا شك يعد اختراعاً سومرياً مميزاً. ولغرض تنويع الجدران الداخلية والاعمدة الضخمة يضعون على الغلاف الطيني آلاف من المخاريط المدببة الصغيرة ذات الوان سوداء وحمراء وبيضاء بطريقة لا تظهر سوى رؤوسها إذ تؤلف أشكالاً متكسرة ومقربة من معينات ومثلثات تغطي سطوح الجدران بمختلف الالوان<sup>(2)</sup>، (شكل 10).



الشكل (10)

جدران فسيفسائية سومرية - دور الوركاء

(1) لويد، ستين: فن الشرق الادنى القديم، ترجمة: محمد درويش، دار المامون للترجمة والنشر، بغداد، 1988، ص: 104-106.

(2) بارو، اندريه: سومر فنونها وحضارتها، مصدر سابق، ص: 115

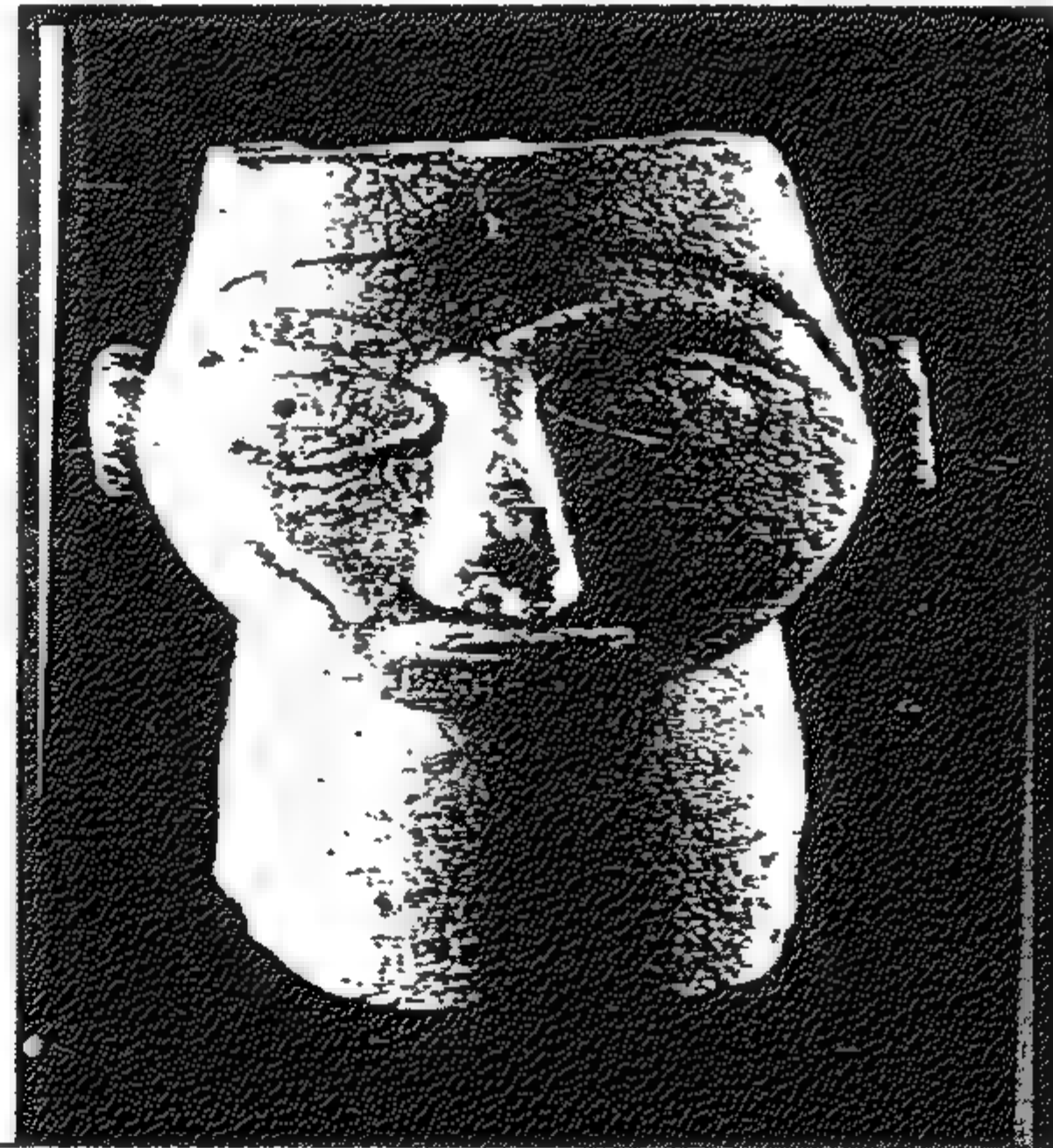
يستشف الكاتب روح الابداع التي كان يتسم بها الفنان الرافديني اذ سعى الى التوفيق بين المتناقضات لخلق مشهد تصويري يحمل في ثناياه خطاباً فنياً ذا مغزى تتألف فيه عناصر المشهد التصويري.

وفي دور جمدة نصر، احد الأدوار الأخيرة لحضارة العراق القديم- حضارة ما قبل التاريخ- ظهرت اتجاهات جديدة في التناجات الفنية تقوم على أساس رفض الاشكال الطبيعية واتباع اسلوب التجريد الخالص بقصد تحويل الطبيعة وفقاً للقوانين الداخلية للشكل لكي يمكن التعبير بذلك عن جوهرها الروحي. ففي تل براك شمالي بلاد ما بين النهرين. ومن التنقيبات الاثرية، عثر في معبد يعود الى عصر جمده نصر على قناع امرأة من الحجر (شكل-11) يختلف في الاشياء الجوهريّة فيه عن رأس المرأة الذي عثر عليه في الوركاء (شكل-12) فرأس الوركاء يظهر منتهى النزوع إلى الطبيعة في حين انه تم الاجتناب عن هذه الطبيعة في رأس براك تحييداً للتجريد المتعمد<sup>(1)</sup>.



الشكل (12)

رأس امرأة حجري - الوركاء



الشكل (11)

قناع امرأة من الحجر - تل براك

(1) مورتكات، انطون: الفن العراقي القديم، مصدر سابق، ص: 59.



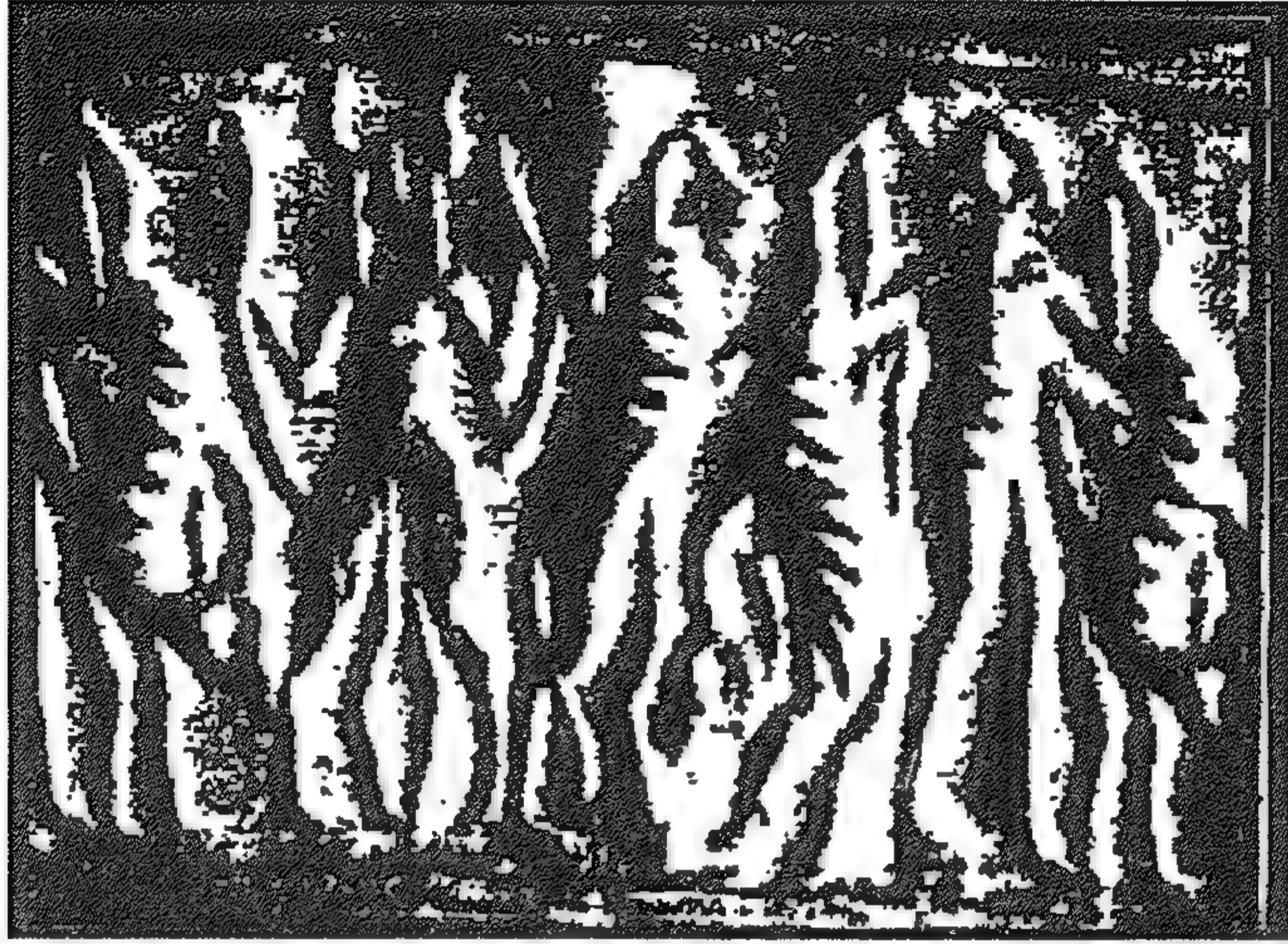
اما دور ميسلم فقد شهدت نتاجاته الفنية في بداياتها عزوفاً عن المبدأ الطبيعي والمادي لحساب المثالية وهي بذلك جسدت روح التغير الذي حدث في ذهنية السومريين وبالأخص، الازدواجية المتسامية في نظرهم الى الحياة تلك النظرة التي وقفت حائلاً بين المنطقتين الالهية والمادية في صفة مغايرة لعملية المزج المبكرة المنسجمة التي توصلوا اليها في العصر السابق، وهذا التفسير للمظاهر المعمارية الجديدة قد تحقق من خلال عزل المعبد عما يحيط به من أشياء دنيوية غير ظاهرة<sup>(1)</sup>.

اصبح الفنان في هذا العصر- من خلال الوسائل المتاحة له- قادراً على تحويل السمة غير الطبيعية والتجريدية إلى طريقة ايجابية في الفن اذ ان الفن عنده لم يعد يستخدم ((للتعبير عن توحيد متوازن للعالمين المادي والا مادي بل ليعبر عن المفهوم السامي للإله والملك وحدهما))، وكانت وظيفته تكمن في ابراز شكل واحد من الوجود فقط بعيداً عن العالم الدنيوي وفي صور تشخيصية لكنها كانت في الواقع متغيرة بفضل القوانين الذهنية المجردة للشكل<sup>(2)</sup>، وقد أدى التجريد الى اختزال في الشكل غير معهود في فن الشرق الادنى مثلما حدث في المخلوقات المركبة التي كانت تصنع من عناصر طبيعية متباينة بقصد الرمز الى قوة خارقة للطبيعة وفي هذا العصر قلصت العناصر الى تجريد مختصر فالبطل الذي يهيمن على أسدين قد تحول الى شكل شعائري يتألف جزؤه العلوي من جسم انسان وجزؤه السفلي تتألف من اطراف خلفية لاسدين ويمسك البطل في الوسط بذيل

(1) المصدر السابق: ص: 65.

(2) مورتكات، انطون: الفن العراقي القديم، مصدر سابق، ص: 80.

أسدين معاً على يمينه وعلى شماله، وقد يكون الجزء العلوي أحياناً عبارة عن الإنسان- الثور الذي يمتزج مع أقسام الأسدين<sup>(1)</sup>. (شكل-13).



الشكل (13)

شكل شعائري اسطوري- دور ميسلم

الا ان عصر ميسلم شهد في نهايته أنعتاقاً من المناهج التجريدية للتركيب وذلك تفضيلاً لتحول أكثر تصميمياً باتجاه الصيغ الحية المنقولة عن الطبيعة وظهر ذلك واضحاً في بعض التماثيل المجسمة التي عثر عليها في معبد عشتار في ماري والتي تُعزى الى هذا القصر<sup>(2)</sup> (شكل-14).

(1) المصدر السابق، ص: 94.

(2) مورتكات، انطون: الفن العراقي القديم، مصدر سابق، ص: 108.





الشكل (14)

تمثال مجسم من معبد عشتار - ماري

وبذلك فقد حول التصور الجديد في الأسلوب اهتمام الفنان من صرامة النقش إلى فن التشخيص وتجسيم التفاصيل الطبيعية<sup>(1)</sup>.

وفي الفن السومري المتأخر وكشيء مضاد للتجريد الذي ساد عصر ميسلم، كانت الرغبة متجهة إلى ((ايجاد سمو طبيعي لتحويل ما وراء الطبيعة الى حقيقة مفهومه)). فقد عثر على أجزاء من عدة افاريز تحتوي صور طيور وماشية نحتت من الصدف او حجر الكلس وبقرتين تحتلبان من قبل رجلين يجلسان القرفصاء في حين ينشغل آخرون باعداد المزيد. وقد رسمت الصور بالوان فاتحة على الواح سوداء من الاردواز. وبالرغم من واقعية المنظر لكنه في نفس الوقت كان يخصص الاله بصفة جوهريه، ففي منظر الحلب قد تغير بشكل طفيف الى مشهد يصور الحياة اليومية، فالهة الحياة قد تحولت الى امرأة ريفية تماماً<sup>(2)</sup>.

ان التشخيص والتجريد كأسلوبين فنيين متعارضين القيا ظلالهما على

(1) لويد، ستين: فن الشرق الأدنى القديم، مصدر سابق، ص 117

(2) مورتكات، انطون: الفن في العراق القديم: مصدر سابق، ص: 150.

الموضوعات الفنية السومرية وقد بقيا في صراع مع روحية الفنان السومري. ويلاحظ انهما لم يشتركا في الموضوعات فحسب بل راحا منذ البداية يوطدان طابع الفن السومري في الصورة المفردة وفي تركيب الاشكال كذلك. وان الصراع بين هاتين الصفتين لم يتوقف مرة واحدة وبصفة مستمرة كما حدث ذلك في الفن المصري او الفن البيزنطي مرة اخرى، او بالأحرى ان هاتين الصفتين تشترطان سمة العصور المختلفة للفن عن طريق التفسير المستمر لعلاقة احدهما بالآخر<sup>(1)</sup>.

اما الاكديون (2470-2285 ق.م) فقد أظهروا عناصر ومقومات حضارية جديدة او نقلوا نظام حياتهم من الفكر الديني الى الفكر السياسي، ونتيجة لتوجهاتهم الحربية ورغبتهم في تمجيد انتصاراتهم وفتوحاتهم، دفع الملوك الى تشجيع الفن والفنانين، مما أدى ذلك الى تحقيق انجازات كبيرة في مجال الفنون التشكيلية خاصة النحت وبنمط يقترب من الشكل الحقيقي وبنزعة واقعية حسية خاصة في أسلوب النحت البارز. فمن خلال هذا الأسلوب يمكن توضيح تفاصيل الاشكال بشكل دقيق<sup>(2)</sup>، ويلاحظ في الفن الاكدي روحاً جديدة تتسم بالقوة والحركة والحيوية وهذا ما يتضح جلياً في المنحوتات وفي فن نقش الأختام الاسطوانية ونذكر على سبيل المثال الرأس البرونزي المسبوك الذي وجد في نينوى وهو يمثل احد الملوك الاكديين ويعد على قدر عظيم من البراعة الفنية

(1) مورتكات، انطون: الفن في العراق القديم: مصدر سابق، ص: 43.

(2) صاحب، زهير: الخطاط، سلمان: تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين، مصدر سابق، ص 120-121.

(شكل-15) كذلك المنحوتات الجميلة التي خلفها الملك (نرام- سين) التي تمتاز بقوة تعبيرها وحيويتها<sup>(1)</sup>.



الشكل (15)

رأس برونزي يمثل احد الملوك الاكديين

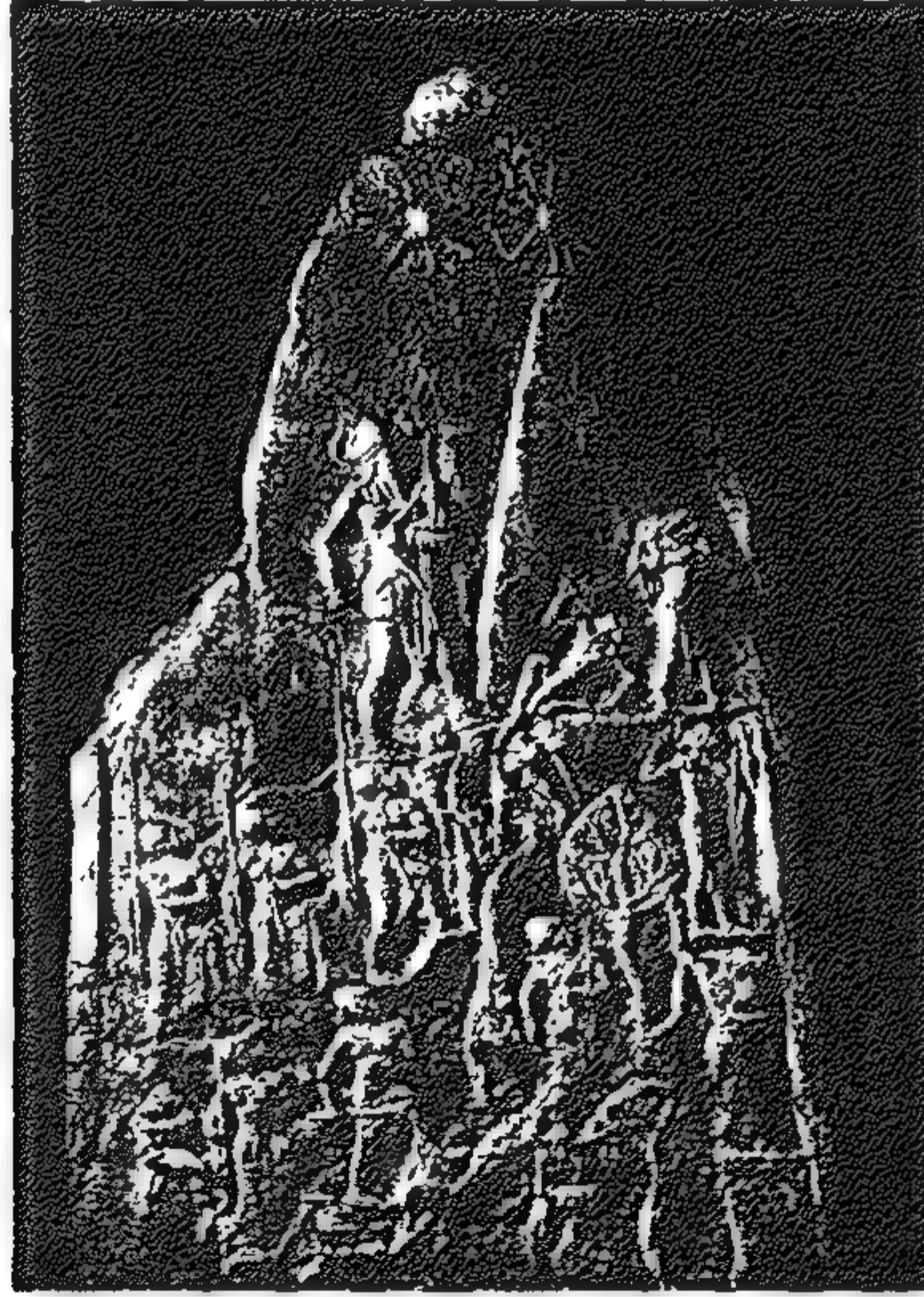
لم يكن التطور الفني هذا تطوراً عارضاً بل طبقاً لروحية الاكديين الذين كانوا يرفضون الجمود ويتطلعون إلى روح التغير الدائم، فالوجود عندهم يمثل حالة تغير متواصل وتطور دائم، وعلى خلاف الفن السومري كانت المعضلة الرئيسة للفن الاكدي ليس الصراع بين التشخيص والتجريد بل (أطلاق المصنوعات من حالتها الجامدة وتحويلها إلى حرية التكوين والحدث) ذلك لأن موقفهم- المتطلع الى التوسع والملك- من الحياة يعبر عن نفسه بسعادة أوسع في تمثيل الحركة<sup>(2)</sup> وقد حاول الفنان الاكدي الذي يجد في شخصية الانسان كقوة الهية خارقة ولكن بشكل جديد يختلف عن النصب السومرية في السابق فشخصياته المصورة تبدو طويلة وممشوقة وذوات عيون واسعة تختلف عما هي

(1) باقر، طه: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، مصدر سابق، ص: 356.

(2) مورتكات، انطون: الفن في العراق القديم. مصدر سابق، ص: 156.



عليه في القسم الجنوبي من وادي الرافدين<sup>(1)</sup>، وقد جسّدت (مسلة النصر) مبدأ الحركة والحيوية الذي أّتسم به الفن الأكدي تمثيل الشخصوص الفردية إلى التركيب الحقيقي الرئيسي، ففي حركته المنتصرين المتقدمين الى الامام بشكل فعال وفي تراجع العدو، نجد ان هذه الحركة تحمل معها كل الشخصوص بشكل يثير الدهشة، وان المنظر الطبيعي ذاته صورّ لأول مرة بمدلول حقيقي، قد أصبح جزءاً من هذا التركيب الدائم الحركة<sup>(2)</sup>. (شكل-16) وهذا انما يعبر عن قوة الحركة غير الاعتيادية للفن الاكدي الذي كان اهتمامه الرئيس صياغة الحركة والحياة بواقعية حسية<sup>(3)</sup>.



الشكل (16)

مسلة النصر

- (1) فارس، شمس الدين: والخطاط سلمان: تاريخ الفن القديم، مصدر سابق، ص: 54.
- (2) مورتكات، انطون: الفن في العراق القديم، مصدر سابق، ص: 18.
- (3) بارو، اندريه: سومر فنونها وحضارتها، مصدر سابق، ص: 234.



يرى الباحث، ان نزوع الفنان الاكدي الى الطبيعة وابتعاده عن التجريد في تصوير الاشكال انما هو ناجم عن تأثره بالواقع وما ينطوي عليه من حيوية وحركة انفعالية جسدها بسالة المقاتلين وانتصاراتهم، فاضيفت بذلك روح الحماس لديه فراح يحاكي الأحداث الصاخبة بتفاصيلها الدقيقة وينقلها الى المشهد التصويري لتكون بذلك أكثر صدقاً وتعبيراً، وليمنح الصورة بعداً جمالياً رائعاً.

بينما شهد العصر البابلي (5004-1590 ق.م) انفصالاً للسلطة الزمنية عن السلطة الدينية المتمثلة بالمعبد وطبقة الكهنة- وتعاضم سلطة الحكام، اذ أصبح الملك البابلي سيداً مطلقاً على جميع المملكة بعدما كان في العصر الاكدي- الذي اعقب فجر السلالات (2800-2370 ق.م)- يحظى بصفة دينية مقدسة لصلته الوثيقة بالالهة كونه ممثلاً لها في حكم البشر، وعلى اثر ذلك تم نقل جميع السلطات من المعبد الى القصر. ولعل اكثر ما يوضح هذه الظاهرة الجديدة في بناء حضارة وادي الرافدين، ضخامة القصور الملكية التي طغت على المعابد، كقصر الملك (بلالاما)، ملك اشنونا في تل اسمر، وقصر ملك الوركاء (سين-كاشد) في الوركاء، وقصر ملك مدينة ماري (زمرى- لم).... وهذا مما يشير الى وجود اتجاه جديد كان يدور حول تعلق الفرد بالالهة لا عن طريق السلطة الرسمية، زمنية او كهنوتية وانما كان منبعثاً من العلاقة الشخصية بين الفرد والاله<sup>(1)</sup>.

قرن البابليون تحولات الطبيعة بالطقوس الدينية الملائمة ونسقوا فيما بينها، فعلى سبيل المثال كان رأس السنة الجديدة من كل عام وقت احتفالات ومباهج

(1) باقر، طه: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، مصدر سابق، ص: 439-441.

في بابل، تمثل فيها معارك الالهة تمثيلاً مسرحياً وتصويرياً، او تخاض فيها معارك صورية. فهذه الطقوس ليست مجرد طقوس رمزية بل هي جزء لا يتجزأ من الاحداث الكونية، انها حصة الانسان في هذه الاحداث. وكانت هذه الايام بالنسبة للبابليين تعد عيداً ينشد فيه قصة الخليقة، وتقام معركة صورية يمثل فيها الملك دور الاله الظاهر... وهذا التنسيق المقصود بين الاحداث الاجتماعية الكونية يدل على ان الزمن بالنسبة الى الانسان القديم لم يكن اطاراً مجرداً محايداً لما يجري في الحياة، بل تعاقب لمراحل متوترة لكل منها قيمتها ومغزاها، وكما في موضوع المكان نجد ان هناك مناطق معينة من الزمان تحتجب عن التجربة المباشرة فتثير الفكر التأملي، هذه المناطق هي الماضي البعيد والمستقبل، كلاهما قد يكون نموذجياً مطلقاً فيقع خارج نطاق الزمن<sup>(1)</sup>.

ان السمة لهذا العصر هي الرسوم الناشئة على الفخار وخاصة التي ابتدعت في عصر حمورابي والمتمثلة بالنحت الناشئ على مسلة الشريعة والذي تطور فيما بعد الى النحت المجسم واتضح ذلك في كثير من المظاهر وبصفة خاصة الوجوه<sup>(2)</sup>، وقد وجد النحات البابلي تعبيره الخاص المميز في لغة النحت المجسم الشاقة، وانه كان يؤكد على فرديته الخاصة خلافاً للتقاليد المتوارثة، فقد زاوج بين الفخامة والرقّة في الصياغة ومع ذلك ظل يحتفظ بالاحساس في سبيل الرشاقة والمرونة في رسوماته<sup>(3)</sup>.

لم ينفك الفنان البابلي عن الطبيعة، فراح يحاكيها في كل تفاصيلها، وهو لم يصور حياة المدينة فحسب وانما كان يصور الحياة في السهوب والحقول

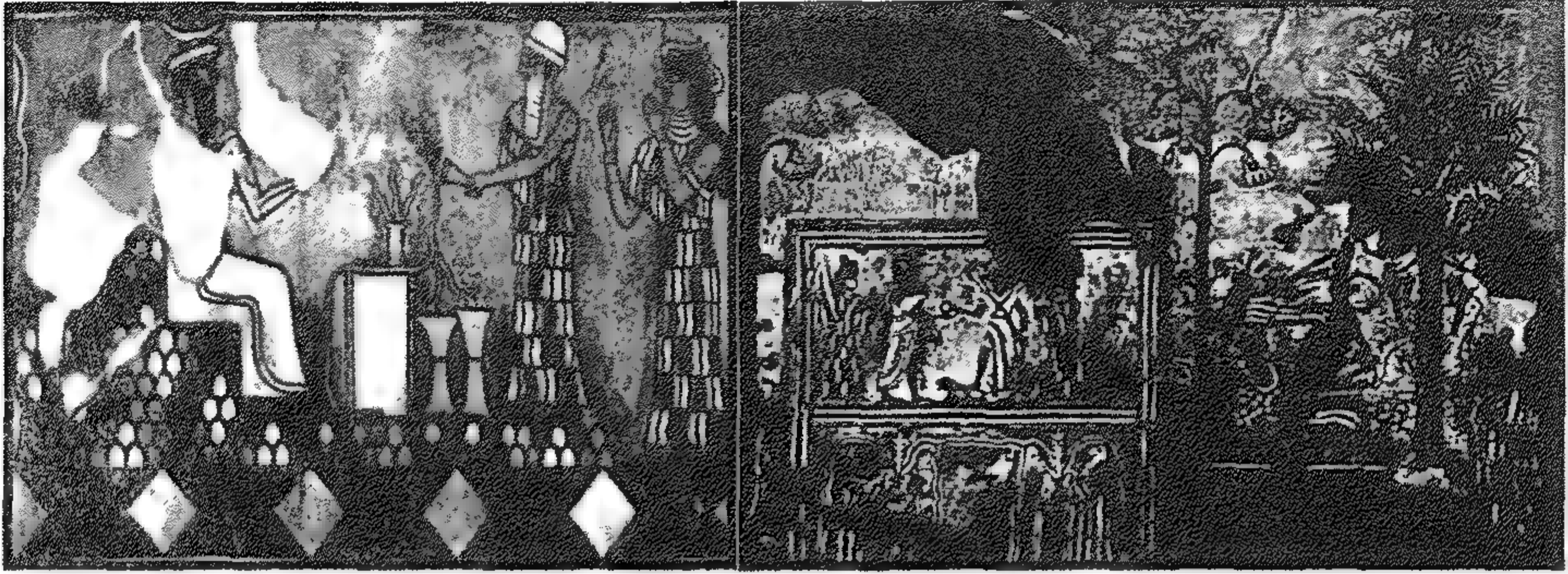
(1) فرانكفورت، ه، وآخرون: ما قبل الفلسفة، مصدر سابق، ص: 38-39.

(2) مورتكات، انطون: الفن في العراق القديم، مصدر سابق، ص: 268.

(3) المصدر السابق، ص: 272-275.



والصحراء. ومن هذا الاتصال الوثيق بالطبيعة نلمس لمحات عن الحياة اليومية التي كانت مشاهدتها تلهم الفنان، ويتضح ذلك في مشاهد تصويرية واقعية لرسوم جدارية متعددة عثر عليها في منطقة ماري، منها التصوير الجداري الذي يصور تنصيب ملك ماري، ومنها أيضاً التصوير الجداري الذي يمثل مشهد لتقديم النار والماء لأرسا<sup>(1)</sup>، (شكل-17)، (شكل-18).



الشكل (18)

تصوير جداري - فن بابلي

الشكل (17)

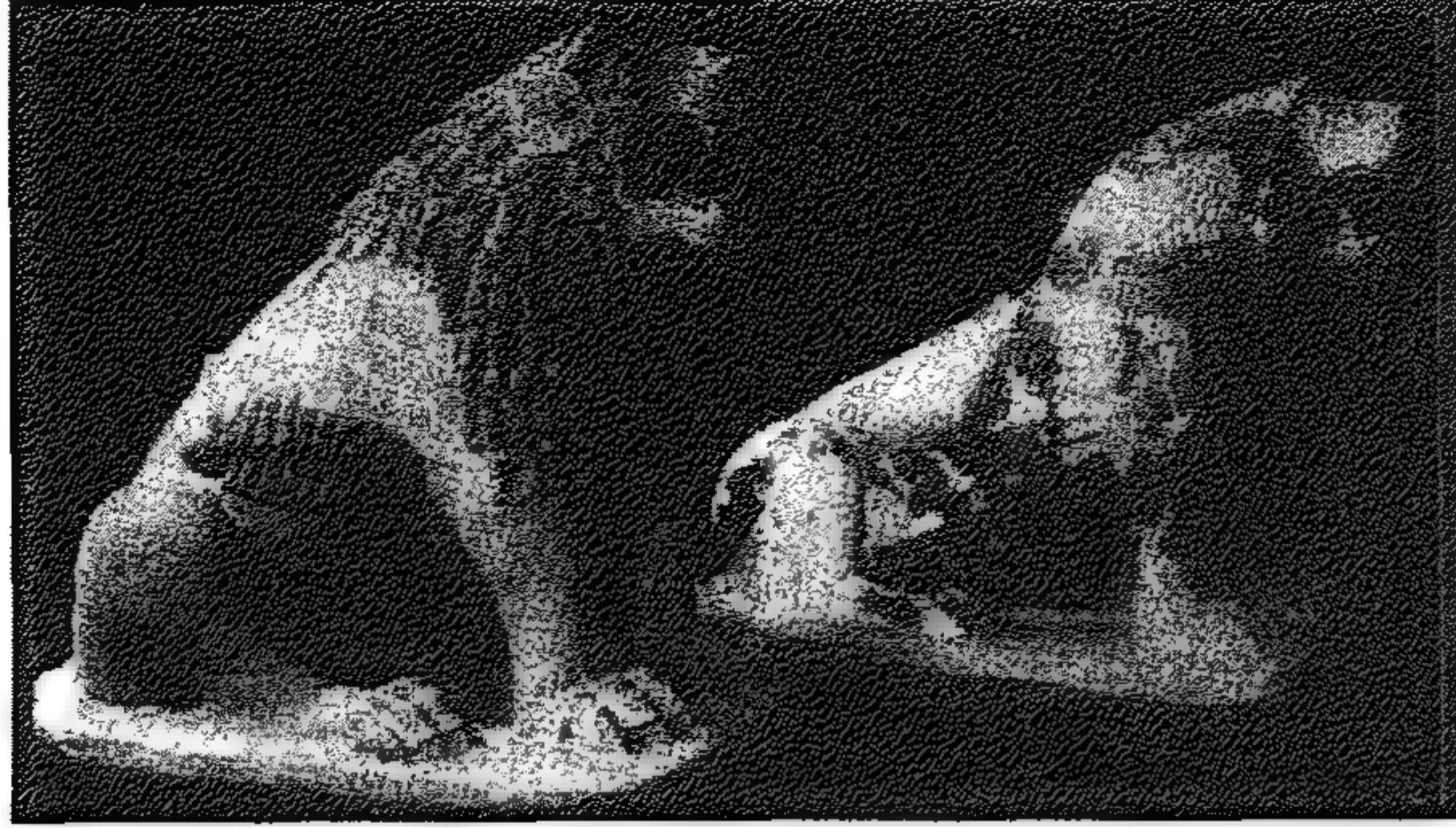
تصوير جداري - فن بابلي

وفي الوقت الذي كانت الواقعية ما تزال تؤلف الاهتمام الرئيس للفنان البابلي، نجده يستحدث اسلوباً فنياً يبتغي فيه التعبير عن الواقع باسلوب هندسي معماري، فهو في احد التماثيل ينحت رأس أسد بشكل تخطيطي في سطوح عريضة ليزيد من شدة تأثير الضراوة. وهو بهذا التكوين يمزج وينسق بين طريقتين متباينتين، احدهما الطريقة الطبيعية والاخرى هي الطريقة الدينية<sup>(2)</sup> (شكل-19).

(1) بارو، اندريه: سومر فنونها وحضارتها، مصدر سابق، ص: 349-350.

(2) بارو، اندريه: سومر فنونها وحضارتها، مصدر سابق، ص: 345.





الشكل (19)

اسدان صورا بطريقتين متمازجتين



الشكل (20)

مشهد تصويري أسطوري بابلي

سعى الفنان البابلي من خلال قدرته التخيلية على خلق مشاهد تصويرية أسطورية تعبر عن موضوعات مختلفة كالالهة ونشاطاتها الذاتية، والملك وملاحمه العظيمة، ومن هذه المشاهد الأسطورية مشهد يبين الهين يتقابلان واحدهما يستخدم سكيناً ليقتل عفرته<sup>(1)</sup> (شكل-20).

(1) مورتكات، اينطون: الفن في العراق القديم، مصدر سابق، ص: 268-270.



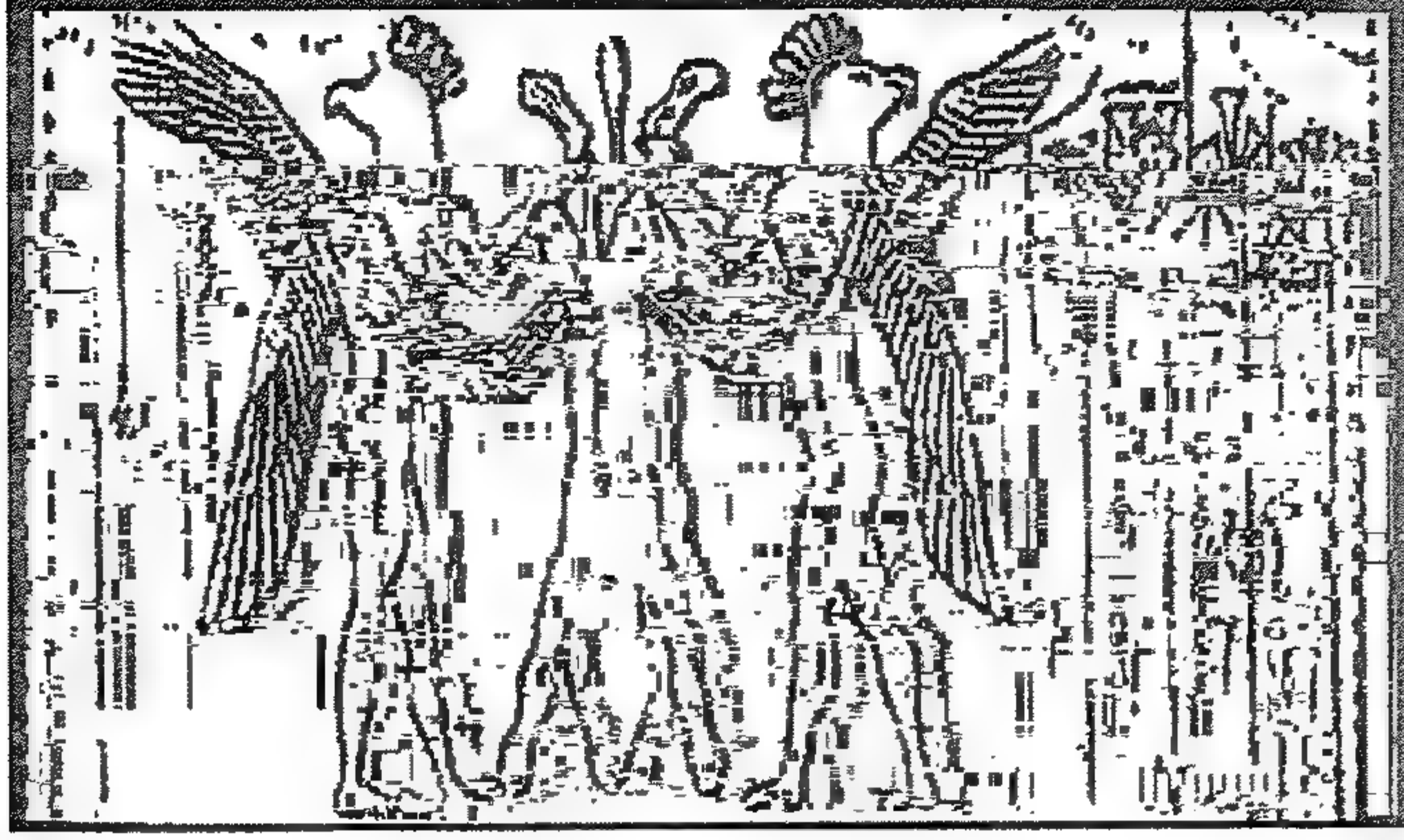
ومع الاشوريين (1350-612 ق.م) استخدم الفن لاغراض دنيوية بحتة تمثلت باغراض الدعاية الملكية من اجل احداث الخوف والرعب في قلوب من يشاهدونه عن عظمة الملك وقدرته وجبروته، فأصبح بذلك فناً رسمياً إمبراطورياً موضوعه الأساس هو التعبير عن فكرة الملك الفاتح المنتصر<sup>(1)</sup>، وهو بابتعاده عن تمثيل المواضيع الدينية فسح المجال لتأليه الملك نفسه اما من خلال مشاهد اعلان الولاء الاحتفالية واما بسرد تصويري مطول عن انجازاته وفي المجموعات الاولى كانت تظهر في بعض الاحيان وحوش مختلفة هدفها توفير الحماية، بالإضافة الى ظهور المخلوقات المجنحة، غير ان شكل الاله لم يكن يظهر الا اذا كان يمثل اسرار الحاضر دوماً والذي كان يصور وسهمه في قرص الشمس المجنح<sup>(2)</sup>.

ان ما يميز الفن الاشوري هو نزوعه نحو التصميم الشكلي واقتصار المشهد التصويري على الاشكال القليلة المرتبة بتصميم متراص متناظر او متباين عمل لكي يؤلف صورة حربية غالباً ما تكون مقترنة بكتابة وخضعت داخل اطار رباعي<sup>(3)</sup>. (شكل-21).

(1) باقر، طه: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، مصدر سابق، ص: 541.

(2) لويد، ستين: فن الشرق الادنى، مصدر سابق، ص: 210.

(3) مورتيكات، انطون: الفن في العراق القديم، مصدر سابق، ص: 332.



الشكل (21)

### تصميم شكلي متناظر- تصوير آشوري

يعد وجود الكتابة من موجبات تكامل العمل الفني الاشوري وحيويته، ومن مميزات الرسالة (النص) التي يريد الفنان الاشوري ايصالها الى المتلقي، كذلك وجودها يعطي مدلولاً حضارياً على ما بلغه الاشوريون من مستوى ثقافي فني رفيع، كما ان ما يميز الفن الاشوري هو الحيوية الأسلوبية والتفاصيل الخيالية فالجياذ رسمت بتعبير دقيق وبوضع طبيعي يتناسب مع الامتداد الافقي للافريز كما ازداد الاهتمام بالعلاقة المكانية للأشكال التي تؤلف المشهد التصويري، كما ان المشاهد نفسها قد رتبت ترتيباً زمنياً- أي انها تمثل تطوراً متصاعداً في مسيرة الحدث الواحد<sup>(1)</sup>.

سعى الفنان الاشوري عبر مخيلته الواسعة الى خلق بيئة فنية للتعايش ليس فقط بين عناصر العالم الواقعي (المادي) وانما بين العالم الواقعي والعالم الأسطوري في وحدة اندماجية مثيرة للاستغراب فمنح السطح التصويري للختم

(1) لويد، ستين: فن الشرق الادنى، مصدر سابق، ص: 213.

الاسطواني - برغم صغر مساحته - بعداً حسيّاً واسعاً استلهمها من روح الطبيعة. ففيها تتصارع الحيوانات من اجل البقاء وبطل يقاتل في سبيل السيادة والنظام وعفاريت من العالم الآخر فتصارع فيما بينها وقد امتلأ المشهد التصويري بالاشكال حتى افاض بالحياة، بما حال ذلك دون حصول فراغ ما في المشهد ذلك الفراغ الذي طالما كان يثير الخوف لدى فناني العصور السابقة<sup>(1)</sup>.

في حين شهد الفن الآشوري الحديث تمازجاً بين اعمال الفن والعمارة والفن التصويري، حيث كانت فروع العمران والفن بما في ذلك بناء المعابد والقصور والحصون والنحت المجسم والناشئ والرسم، تشترك جميعاً في خلق اندماج بين فن العمارة والفن التصويري الذي يجد فيه الالتحام المعماري للقصر الملكي ومعبد الاله تعبيره كوحدة كونية سامية<sup>(2)</sup>.

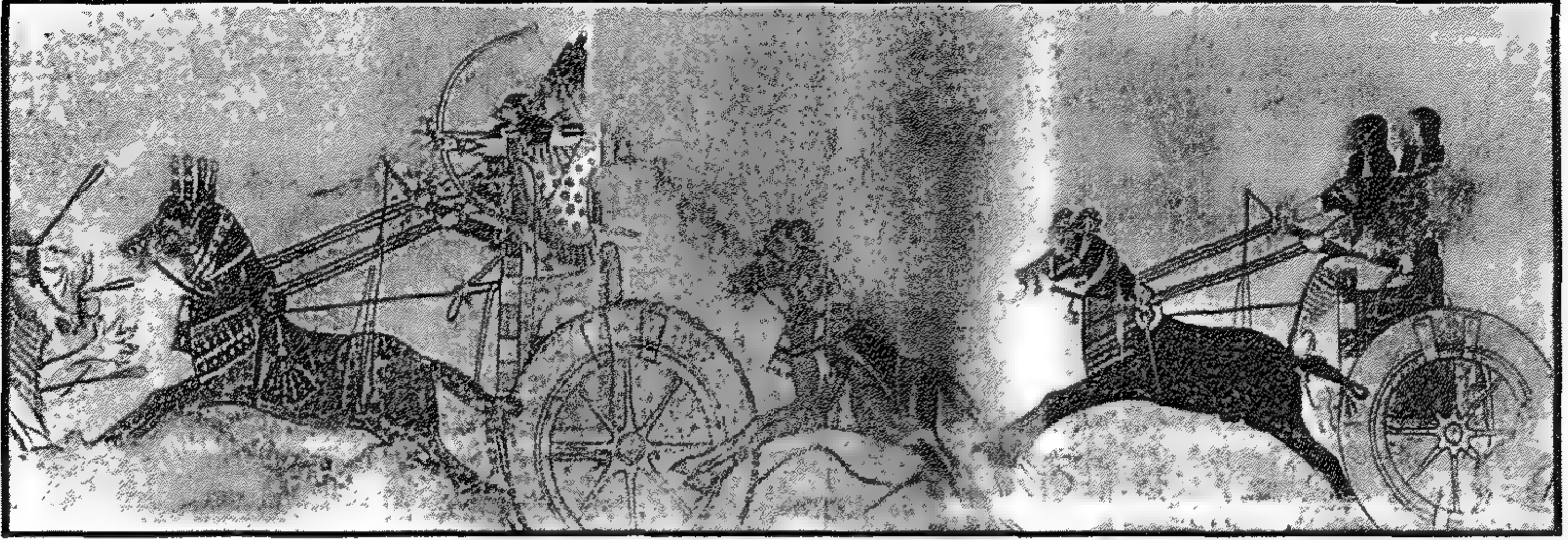
غير ان في المراحل النهائية من الامبراطورية الاشورية، وبالتحديد في عهدي سنحاريب واشور بانيال، شهد الفن في موضوعه ابتعاداً كبيراً عن التعبير التصويري الرمزي واقلعاً عن التمثيل الاسطوري الذي كان سائداً في القرن التاسع قبل الميلاد والتأكيد على الاعمال التاريخية البطولية للملك باسلوب تشخيصي دقيق<sup>(3)</sup>، ويجسد ذلك بعض الرسوم الجدارية التي تصور بطولات الملك الآشوري ورحلات الصيد (شكل-22).

(1) مورتكات، انطون: الفن في العراق القديم، مصدر سابق، ص: 348.

(2) المصدر السابق، ص: 370.

(3) المصدر السابق، ص: 416.





الشكل (22)

### تصوير جداري يمثل رحلة صيد ملكية آشورية

وقد كانت قاعدة التأليف وقوتها المحركة لدى فناني العصر هي الطبيعة ذاتها، اذ كان تقسيم الافريز الأفقي يشار اليه غالباً بطريق او نهر. ويمكن القول ان المشهد التصويري الذي يصور معركة (لا جيش) هو من اعظم هذه التأليف فهو بتكويناته الواقعية المحضة ترتفع فيه حركة قوية واحدة من يسار أسفل الصورة الى قمة اليمين الى الملك المتربع على عرشه فوق الجبل ليسيّطر وحده على المشهد كله<sup>(1)</sup> (شكل-23)، ولعل النحت البارز الذي يمثل صيد الأسد في قصر اشور بانيبال يعد كذلك من الاعمال المشهورة حيث ((يبرز الكثير من الخصائص المدهشة كالتكوين الدرامي والملاحظة الدقيقة لخصائص الشكل والاشارة كالمعالجة الحية للحدث العنيف وغيرها))<sup>(2)</sup>.

(1) مورتكات، انطون: الفن في العراق القديم، مصدر سابق، ص: 419 - 420.

(2) لويد، ستين: فن الشرق الادنى، مصدر سابق، ص: 226.





الشكل (23)

### مشهد تصويري حربي اشوري

في ضوء ما تقدم يخلص الكاتب الى ان التشخيص والتجريد لم يكن لهما قوى متساوية في التأثير في الفن الرافديني، وقد بقيا في صراع وتناقض مستمر، فتارة تتجه نزعة الفنان نحو التشخيص فيسعى الى محاكاة الواقع المرئي ويعكس تفاصيله الدقيقة في المشهد التصويري، وتارة تتجه نزعته نحو التجريد فيسعى الى اضافة روحية الى الواقع المادي فتزخر بذلك نتاجاته الفنية بالرموز والزخارف والاشكال الهندسية، ولم يأل الفنان الرافديني جهداً في جمع هذين النقيضين في العمل الفني الواحد محاولة منه الى تأليف العالم المادي مع الروحي انسجماً مع الافكار والمفاهيم الفلسفية التي كانت تفرضها العقائد والطقوس الدينية والضرورات الحياتية الاجتماعية التي كانت يواجهها، وكان يتغني بذلك التعبير عن العالم المغيّب (المجرد) من خلال الواقع المادي التشخيصي وقد قاده ذلك الى الخوض في غمار العالم الأسطوري وسبر اغواره لاعتقاده بانه السبيل الانجع لتمثيل القوى الغيبية التي يجهل كنهها وسر قوتها ويخشى سطوتها.

وملاحظ ان الفن الرافديني في عصوره المختلفة لم يلتزم منهجاً فنياً محدداً

بل شهد تحولات متعددة في الأسلوب والموضوع، بل ان هذه التحولات حدثت في الفترات المختلفة للعصر الحضاري الواحد كدور ميسلم والعصر الأشوري وما الى ذلك.

#### ج. الفكر الحضاري المصري القديم

لعبت الحضارة المصرية دوراً كبيراً في الرقي الحضاري الإنساني، وهي تعد احدى مراكز الابتكار والاشعاع الفكري والعائدي في كثير من مجالات الحياة، كالعمارة والفنون وما الى ذلك من مجالات الابداع الإنساني منذ فجر التاريخ، وقد شهدت ضفاف النيل وصحراء مصر الشرقية والغربية نشأة العديد من المراكز الحضارية كما دلت على ذلك التقنيات واعمال المسح الاثري التي ألقت بمزيد من الضوء على جوانب الحضارة المصرية وعظمتها كرافد مهم من روافد التطور الانساني<sup>(1)</sup>.

لعبت البيئة دوراً رئيساً في بناء الحضارة المصرية القديمة، فمصر هي هبة النيل وحضارتها تقوم على البيئة الطبيعية التي اثرت بعواملها المتعددة تأثيراً مباشراً على وجدان وفكر الانسان المصري القديم، ففرضت عليه الوحدة الطبيعية قبل الوحدة السياسية التي كانت بمثابة الحياة على الأرض.... وكان كل ما يحيط به من مظاهر طبيعية ذا اثر كبير في تكوين آرائه ومعتقداته عن الحياة والموت والبعث<sup>(2)</sup> وعن فكرة الخلود. هذه الفكرة- التي تركت انعكاساتها في

(1) اديب، سمير: موسوعة الحضارة المصرية القديمة، ط1، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص: 3.

(2) عبد الرزاق، جمال الدين: فنون مصرية قديمة، جامعة الاسكندرية، مصر العربية، ب ت، ص: 24.

بنية الفكر الحضاري المصري وأصبحت محوراً لجميع الفعاليات وبضمنها الفن، الذي راح يدور في فلكها ويصوغ رمزها ويحظى بالمقام الأول في مقابر المصريين- ما هي الا تجسيد لفيضان النيل الذي تحيا به الأرض بعد موتها وتعود الحياة الى جنبات الوادي بعد فترة الموت والسبات، هذا ما أوحى للمصريين ((ان الحياة في تجدد دائم وان الموت ليس نهاية الحياة على الأرض)) بل ان هناك حياة أخروية خالدة يستأنف فيها الانسان متع الحياة ومباهجها<sup>(1)</sup>، وهذا ما دفعهم الى التفكير بالآخرة من ناحية والتعلق بالحياة من ناحية أخرى. لذلك لم يكن القبر عندهم سوى صورة صادقة لما يقوم به الانسان في حياته الدنيا، فقد شغلت مشكلة استمرارية حياة الموتى في الآخرة، المصريين على نحو واضح<sup>(2)</sup> وفي الوقت الذي كانوا يعشقون فيه الحياة الدنيا اخذوا يتمنون الموت معتقدين ان الحياة الناجحة تستمر في العالم الآخر وتعيد نفسها، لذا اعتنوا بقبورهم التي عدّوها جسراً يمتد بين وجودين بتأكيدهم على امتلائها بالحياة معبرين عن ذلك بالعناية بالرسوم الدينية التي امتلأت بها لا سيما مشاهد الدفن منها<sup>(3)</sup>.

فضلا عن فكرة الخلود فقد كان للشمس اهمية كبرى في حياة المصريين القدماء فهي بضوئها ودفئها كانت مصدراً للحياة وباعثاً للطبيعة كلها، فهي عندما ترحل الى عالم الغرب يحل الظلام وتختفي مظاهر الحياة. وقد ارتبطت عقيدة الشمس لدى المصريين ارتباطاً وثيقاً بدنيا الاحياء ودنيا الأموات كذلك، فالشمس في مسارها اليومي بعد انتهاء رحلتها عبر السماء من الشرق الى

(1) المصري، كمال: تاريخ الفن في العصور القديمة، دار المعارف، مصر، 1976، ص: 5.

(2) شالي، فيلسيان: موجز تاريخ الأديان، ت: حافظ الجمالي، ح 2، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1994، ص: 53.

(3) فرانكفورت، ه، وآخرون: ما قبل الفلسفة، مصدر سابق، ص: 130.



الغرب، شاهد المصري القديم موتها ورحيلها الى الغرب، ولذا فقد اعتبر الغرب عالماً للموتى، للشمس وبني الانسان جميعاً، فلا عجب مما كان للعقيدة الشمسية من سيطرة واضحة على عقلية المصري القديم لما الهمة به مسارها اليومي من آراء عن استمرار قوى الحياة بعد زوالها واختفائها<sup>(1)</sup>. هذا بالاضافة الى مفردات طبيعية وجدت لها حضوراً في بنية الفكر المصري القديم وفرضت تأثيراً واضحاً على انماط الفن المصري القديم كالسيمترية<sup>(\*)</sup> symmetry التي هي ثنائية فرضها موقع مصر الجغرافي المتمثل في نهر النيل وخصتيه الشرقية والغربية، واسهم في رسم الحدود السياسية والاقليمية لمصر شمالاً وجنوباً، فالطبيعة المصرية هي العامل الاول الذي غرس هذا الاحساس بالتقابل والتماثل في نفس الانسان المصري القديم، وربما تعد الموحى في فنونه من احساس بالتوازن<sup>(2)</sup>.

كما ان العزلة الطبيعية التي تميزت بها مصر القديمة عن العالم الخارجي والتي تمثلت بمنعة حدودها وصعوبة تجاوزها، ترك انعكاساً واضحاً في بنية الفكر المصري ففي الوقت الذي تركت هذه الخاصية الجغرافية في فكر الإنسان المصري القديم من ميل نحو الاستقرار والهدوء والثقة والاعتزاز بالنفس، فانها طبقت الأساليب الفنية بسمة الثبات وقلة او انعدام التحولات الناجم عن ضعف الحوار بين خصوصية الفكر المصري والأفكار الحضارية الاخرى المجاورة<sup>(3)</sup>.

(1) عبد الرزاق، جمال الدين: فنون مصرية قديمة، مصدر سابق، ص: 31.

(\*) السيمترية: هي نوع من الوحدة التي تتحقق في النوع (ينظر: وهبة، مراد، وآخرون، المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص: 113.

(2) عبد الرزاق، جمال الدين: فنون مصرية قديمة، مصدر سابق، ص: 40-41.

(3) عبد الله، محمد صبحي: العلاقات العراقية المصرية في العصور القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص: 45.

وكان لتلك الوشائع اثرها البالغ في تجديد التوجهات الروحية للمصريين القدماء وأرساء قواعد الطقوس الدينية والعبادية، فراحوا يعظمون ما في الطبيعة من كائنات وظواهر متعددة كانت بحد ذاتها انطلاقتهم الأولى نحو تقديس المراتب، وهذه التعددية في الارباب ناجم عن ارتباط المصريين الوثيق بطبيعة بلادهم وما يحيط بها من ظواهر طبيعية او كونية ومحاولاتهم تفسيرها وتجسيدها بهيئة الهة، كما اعتقدوا بوجود قوى غير مرئية او ارواح كامنة في هذه الظواهر تفوق في قدرتها قدرات البشر، ومهما اختلفت الديانات فهي بصورة عامة تفترض وجود هذه القدرة التي يسعى الانسان للتقرب منها عن طريق عبادات وطقوس معينة تقام في أماكن معينة<sup>(1)</sup>، الا ان ابرز المعتقدات الالهية عند المصريين تمثلت بالالهة الكونية، اذ وجد ان للعناصر الكونية في ارضهم قوة ووضوح شخصية تؤثر على كل شيء، فعلى سبيل المثال انهم وجدوا في الشمس والقمر والارض والسماء والماء والهواء الهة لا مرئية يرهبونها ويقدمونها حيثما تكون بدون الحاجة الى رمز يعبر عنها او معبد يشير لعبادتها، بخلاف ما كانوا يصنعون مع معبوداتهم المحلية التي اخذت في معظم الحالات الشكل الحيواني، فقد قدم المصري القديم الإله في صورة حيوان كامل كما هو الحال مع الإله العجل ((التيس)) او كمخلوق له جسم انسان ورأس حيوان او جسم حيوان ورأس انسان كما هو الحال في تمثال (ابي الهول) الضخم الرابض على حافة الصحراء، اذ احتل هذا الصرح الفني مكانة كبيرة في أرباب وأساطير الفكر المصري القديم، وهو في الحقيقة يمثل الملك (خفرع) مشيد الهرم الثاني، وهو على هيئة أسد رابض برأس انسان، حيث جمع

(1) ابراهيم، نجيب ميخائيل: مصر والشرق الادنى القديم، ط3، مصر، 1960، ج1، ص: 60.

الفنان المصري بين القوة الجسدية والحكمة البشرية المتواجدة في رأس الإنسان<sup>(1)</sup>.  
(شكل-24).



الشكل (24)

#### تمثال ابو الهول

كانت الهيئة البشرية هي أكرم ما تصور المصريون القدماء به اربابهم، فقد جرت العادة على تمثيلهم على هيئة الانسان في اغلب الاحيان، دفعهم عامل التمييز بين معبوداتهم الى تمثيل كل اله منهم بجسم انسان ورأس حيوان او طير فرمزوا به اليه، وذلك ما نفذه الفنانون المصريون في صورهم وتمثيلهم في توافق عجيب وربما كان تمثيل الإلهة في هيئة آدمية سبباً في ان يظن القوم ان الالهة لها من المشاعر ما يحاكي مشاعر البشر من حب وبغض وما الى ذلك، وانها تأخذ وتعطي وتعاقب وتثيب بما لا يتمكن الحيوان او الجماد او انهم أرادوا ان يسقطوا

(1) مظهر، سليمان، قصة الديانات، دار الوطن العربي للطباعة والنشر، ب. ت، ص: 8.



عليها صفاتهم الإنسانية، ومن ثم فقد جمعوا بين الانسان والحيوان الذي يعبدونه عند تصورهم الإله بصورة تتفق مع واقعته<sup>(1)</sup>.

يعد الاله في الفكر المصري شيئاً خطيراً في الكون، وهو برغم ما يوصف من انه يتسع الشيء الكثير بقدرة غير محسوسة، الا انه يخصص له مكان في العالم المرئي (المادي) يتمثل في الهياكل والمعابد، حيث يظهر منها صورة او صنماً (ليس الصنم بالإله. ان هو الا وسيلة من الحجر او الخشب او المعدن تتيح له المثل للعيان)... فهذه الأصنام (التمائيل) انما اعدت لتكون أماكن للإلهة يتخذون فيها أشكالاً عيانية وعلى هذا النحو قد يرتاح الإله آمون حيت يأوي الى تمثال في شكل انسان او كبش قد خصص له او اوزة انتقت له. وهو يبقى على ذاته ولا يماثل الشكل الذي يظهر فيه للعين. غير انه يتقمص كل مرة شكلاً يختلف باختلاف الغاية من ظهوره كأنه انسان له منازل شتى وأثواب مختلفة<sup>(2)</sup>.

يجد الكاتب ان النظرة المتعاضمة التي يكنها الفنان المصري القديم للالهة قد اقلت بظلالها على نتاجاته الفنية فسعى الى تجسيد تلك الالهة من خلال مزاجية ما يحمله من مفاهيم وعقائد فلسفية دينية مع تفكيره التأملي الأسطوري وفق رؤية وجدانية وبأسلوب رمزي يضفي مكانة متعالية لتلك الالهة ويعطي التصور بجلالها وسيادتها على البشر.

حاول المصريون القدماء ان يعبروا من خلال الفن عن معتقداتهم الدينية وأفكارهم عن أصل الكون وطبيعته، فكانت الصور تستخدم لتوضيح المبهم

---

(1) مهران، محمد بيومي: الحضارة المصرية القديمة، ج2، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 2008، ص: 332.

(2) فرانكفورت. ه، وآخرون: ما قبل الفلسفة، مصدر سابق، ص: 81.

وتقريب البعيد، وأحياناً ما كانت تستخدم تلك الرمزية للدلالة على الخلق واصل الحياة على الأرض وسر امتدادها وديمومتها، وأحياناً كانت الرموز تستخدم للحماية من الشرور الموجودة في الحياة بل وما بعد الحياة، إذ أن كثيراً من مجالات الفن المصري له علاقة بمسألة الحياة بعد الموت<sup>(1)</sup>.

حيث كان الدين هو الدافع القوي وراء عمل الفنان المصري القديم، فهو يرى أن الحقيقة هي جوهر فنه، وكان يشعر أن الإبداع الفني ليس كل شيء وإنما كانت فكرة الخلود هي التي تسيطر على فكره ووجدانه، بمعنى آخر كانت فكرة البعث هي الطاقة الكامنة التي لا تظهر في إبداعه وإنما تظهر في رمزية هذا الفن<sup>(2)</sup>.

ومن ناحية أخرى لوحظ ارتباط وثيق بين العديد من الأعمال الفنية وبين الزمان والمكان، أي أن تلك الأعمال قد تعكس وتجسد وتفسر التوجهات السياسية الدينية في تلك الحقبة الزمنية. فعلى سبيل المثال نحت الفنان المصري القديم العديد من التماثيل الملكية التي تبرز عقيدة هامة آمن بها وهي عقيدة الملك الإله فكان على الفنان أن ينصاع لتلك التوجهات الدينية في نماذج فنية من تماثيل ونقوش ومناظر<sup>(3)</sup>، وأن يلتزم بالقواعد والمحددات التي يقرها الكهنة في تجسيد تلك الأعمال، ومن غير أن يبدي أية محاولة لتجاوز تلك القواعد باعتبارها جزءاً مهماً في مفاهيم العقيدة الدينية، وهذا ما نلمسه في تجسيد صور

(1) ويلكنسون، ريتشارد، هـ: قراءة الفن المصري، ط3، تقديم: زاهي حواس، ترجمة، يسريه عبد العزيز، المجلس الأعلى للآثار، 2007، ص: 13.

(2) عبد الرزاق، جمال الدين: فنون مصرية قديمة، مصدر سابق، ص: 82.

(3) المصدر السابق: ص: 7-8.

الشخصيات في اعمال النحت المجسم خاصة، والنحت البارز والرسم عامة، حيث اتخذت في تشكيلها نظاماً واحداً حافظت على أسلوبيتها عبر مراحل الحضارة المصرية كالمنظر الجانبي للوجه مع تصوير منطقة الصدر من الامام، كذلك ضم اليد اليمنى الى الصدر فيما تمتد اليد اليسرى بموازية الجسم على الفخذ وتقدم الرجل اليسرى على اليمنى، وغيرها من الحركات الانفعالية التي تؤكد التزام الفنان بتعاليم الكهنة في تشكيل اعماله<sup>(1)</sup>.

ومع ايمان الفنان المصري القديم بفكرة الخلود كان فنه- بجميع انماطه المختلفة: (نقش- نحت- تصوير... وما الى ذلك)- يعبر عن الخلود من ناحية الزمن، وعن الأبدية من ناحية المكان، أي انه كان يهتم بتصوير اعمال فنية غير محددة بزمان او مكان تماشياً مع مفهوم الابدية والخلود الذي يؤمن به، وعكس ذلك على كل انماط الفن والتي تعد نبض الفنان وأحاسيسه ووجدانه، ولكي يشعر ويستشعر بها كل ناظر الى الفن المصري القديم بانه من يحمل في طياته الاستمرار في أي زمان ومكان<sup>(2)</sup>.

ظهرت بعض السمات في الفن المصري القديم عبر فتراته الثلاث المزدهرة<sup>(\*)</sup>، من هذه السمات، الفكرة التشريفية لجسم الإنسان وأسلوب فني أكاديمي يعالج الاشكال ويميل دوماً الى السمو والصفاء، ثم الاهتمام بمحاكاة

(1) صاحب، زهير: الفنون الفرعونية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، 2005، ص: 169.

(2) عبد الرزاق، جمال الدين: فنون مصرية قديمة، مصدر سابق، ص 16-17.

(\*) الفترات الحضارية ما تعرف اليوم: المملكة القديمة (2649- 2150 ق. م)، المملكة الوسطى (2040- 1640 ق. م)، المملكة الحديثة (1550- 1070 ق. م) ينظر: (ويلكنسون، ريتشارد: قراءة الفن المصري مصدر سابق، ص: 17).



الطبيعة في تصوير الاشكال، وتوصل الفن المصري القديم في نفس الوقت الى ترجمة الانفعال الذي يرتضي الشاعر والتصوير الواقعي والذي يشبع النفس والى ان يقرن الروحانية بالجمال ويوفق بين التعبير والشكل<sup>(1)</sup>، ويبدو ان الفنان المصري القديم لم يتجاوز الأسلوب الواقعي في تجسيد اشكاله نحتاً او رسماً، ولكن قدرته الإبداعية تجلت باحالة تلك الاشكال الى رموز تتعدى محددات الشكل الطبيعي وعضويته باتجاه اللامحدود واللاتشبيهي<sup>(2)</sup>، فقد سعى الفنان الى التشخيص لتحقيق دلالة رمزية تتعلق بالحياة بعد الموت، كان بذلك حريصاً على تصديق معتقده الروحي هذا من خلال اعماله النحتية المختلفة، ففكرة الخلود من اهم العوامل التي اثرت على النحت المصري القديم، وقد بدأت تأخذ طريقها في الفكر منذ عصر ما قبل الأسرات<sup>(\*)</sup> فأمن المصري القديم بان الحياة

(1) ديروش، كريستيان: الفن المصري القديم، ترجمة: محمود خليل النحاس، واحمد رضا، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1966، ص: 30.

(2) صاحب، زهير: الفنون الفرعونية، مصدر سابق، ص: 169.

(\*) التسلسل الزمني لعصور الأسرات المصرية وما قبلها كما يرى البرفسور جون باينز والدكتور جارومير مالك هو كالآتي :

عصر ما قبل الاسرات المتأخرة (حوالي 3000 ق.م).

عصر الأسرات المبكرة: (2920 - 2649) ويشمل الأسرتان (1، 2).

الدولة القديمة: (2649 - 2150) وتشمل الاسر (3، 4، 5، 6).

عصر الاضمحلال: (2150 - 2040) ويشمل الأسر (7، 8، 9، 10).

الدولة الوسطى: (2040 - 1640) ويشمل الاسر (11، 12، 13).

عصر الاضمحلال الثاني: (1640 - 1550) ويشمل الاسر (14، 15، 16، 17).

الدولة الحديثة: (1550 - 1070) ويشمل الاسر (18، 19، 20).

عصر الاضمحلال الثالث: (1070 - 712) ويشمل الأسر (21، 22، 23، 24).

العصر المتأخر: (712 - 332) ويشمل الاسر (25، 26، 27، 28، 29، 30، 31).

الدنيا مقدمة لحياة أخرى تالية وانه سيبعث بعد موته، شأنه في ذلك شأن كل الظواهر الكونية التي تحيط به، لذا كان عليه ان يمهّد لها حياته الدنيوية والدينية، وقد كانت هذه العقيدة سبباً فعالاً في اثراء فن النحت المصري القديم في مختلف عصوره، وقد ربط الفنان المصري عمله الفني بالمادة التي كان يصنع تمثاله منها، وكان غرضه ان يخرج العمل بما يتفق وأفكار عصره تلك، لذلك كان نحت التمثال يهدف الى:

1- شكل المتوفى من اجل ان تتعرف الروح عندما تعود الى التمثال علامة الروح.

2- نموذج للشكل الذي ينبغي ان يكون عليه صاحب التمثال في العالم الآخر<sup>(1)</sup>.

وكان هذا مما يحتم على الفنان المصري القديم تحري الصدق والواقع في تصوير الشخص وتقاطيعه ليكون مثلاً صادقاً له وإلا أخطأته الروح<sup>(2)</sup>، أي ان التمثال كان سنداً (قريناً) فلا بد ان يتجسد فيه (كا) (\*) الميت حين يريد مغادرة

---

العصر اليوناني الروماني (332 ق.م - 395م) ويشمل الاسر المقدونية، الاسر البطلمية العصر الروماني. (للمزيد ينظر: ويلكنسون، ريتشارد هـ: قراءة الفن المصري، مصدر سابق، ص: 19).

(1) د. عبد الرزاق، جمال الدين: فنون مصرية قديمة، مصدر سابق، ص: 58.

(2) كمال، محرم: تاريخ الفن المصري القديم، ط2، مكتبة مدبولي للنشر، القاهرة، 1998، ص: 117.

(\*) كا: (Ka): فكرة مصرية تشير الى احد اشكال ((روح)) المتوفى، وعادة ما يفهم على انه نوع من القرين الذي يسكن المقبرة ويوفر الغذاء والقوة، ينظر: (نونج، اريك هور: وادي الملوك، ط2، ت: محمد العزب موسى، مكتبة مدبولي للنشر، القاهرة، 2002، ص: 361).



القبر الأظلم الى ضوء النهار، فكان من الضروري احتمال وقوع خطأ ما، وبذلك أصبح الشبه في وجه التمثال ضماناً لا غنى عنه. وهذا هو السبب الذي من اجله كان فن نحت التماثيل المصرية في كل زمان فناً يتصف بالواقعية. فكانت شخصية الفرد تستخلص لأول وهلة من واقع الشبه.

غير ان هذه الواقعية بدأت تتطور منذ عصر الدولة القديمة، فأضفت عليها مدرسة ممفيس مثالية أكسبتها هيئة رصينة ونبيلة حتى جعلت كل منها، كتمثال الكاتب الجالس، (شكل-25)، وتمثال زوسر او خفرع (شكل-26)، نمطاً يكاد يكون مجرداً للطبقة التي ينتمي اليها صاحبها<sup>(1)</sup>.



الشكل (26)

تمثال الملك خفرع



الشكل (25)

تمثال كاتب مصري

ونلمس مثل هذه المثالية في تصوير الملوك والالهة اذ ان التصوير يشير الى

(1) ديروش، كريستيان: الفن المصري القديم، مصدر سابق، ص: 24.



معنى عقائدي جنائزي، وقد اهتم الفنان هنا بالمضمون والرمز وليس بالشكل الحقيقي، أي ان الفنان اهتم بالتصوير الذي يحقق البعد الديني والذي يخدمه في العالم الآخر بغض النظر عن حقيقة الملك وهيئته في الواقع، لأن عقيدة الملك الاله سيطرت على فكرة تصويره بمثابة تخيل للحياة في العالم الآخر، واذا كانت السلطة الكهنوتية قد ألزمت الفنان المصري باضفاء المثالية على تماثيل الملوك والنبلاء فقط فانه قد اطلق العنان لحسه الادبي وذوقه الفني في تصوير وابداع تماثيل الافراد العاديين<sup>(1)</sup>.

يجد الكاتب ان المثالية التي افراط بها الفنان المصري القديم في عمل تماثيل الملوك والالهة انما بنيت على رؤية صوفية، اذ انها ارتكزت على مبدأ الشأنية فاصطبغت بذلك اعماله النحتية بصبغة روحية لا مادية، لكنها في نفس الوقت كانت بمثابة القيود التي حدت من ذوق الفنان وتعبيره الفني. ويمكن القول ان صفة الواقعية قد طغت على الاعمال الفنية النحتية للدولة القديمة برغم توجهات الفنان- في بعض الاحيان- نحو المثالية لانتاج الخاص من الاعمال.

على اننا نرى مفهومين فنيين مختلفين ظهرا في عصر المملكة الوسطى، يتمثل اولهما في فناني الجنوب، وتتميز اعمالهم النحتية بواقعية معبرة عميقة فيها خشونة والم وعذاب يصلان احيانا الى حد العنف، اما ثانيهما فيتمثل في فناني الشمال الذين تتسم اعمالهم النحتية بالرقّة والهدوء بسبب ثقافتهم واستقرارهم السياسي والاقتصادي، وهم لم يتأملوا الطبيعة بصورة مباشرة بل كانوا يتناغمون معها من خلال تماثيلهم المنفية التي كانوا يستخلصون منها وانماطاً تترجم على

(1) عبد الرزاق، جمال الدين: فنون مصرية قديمة، مصدر سابق، ص: 5-55.

هيئة اجسام ممشوقة<sup>(1)</sup>، وقد انتهى الحال بالمفهومين المتناقضين الى التمازج والتوافق في العمل الفني الواحد، اذ سعى الفنانون في نحت تماثيل الأسرة المالكة وكبار رجال الدولة- الى التعبير عن شيء من المثالية الممزوجة بواقع التكوين الجسدي للأشخاص وبواقع عصرهم. ولعل تماثيل بعض ملوك الاسرة الثانية عشرة خير شاهد على ذلك<sup>(2)</sup>.

اما في عصر المملكة الحديثة فقد اقترنت الواقعية بمثالية رقيقة، وكان فن نحت التماثيل اشد تعبيراً من أي عصر من عصور الحضارة المصرية، بل كان زاخراً بالحياة وأكثر تحرراً، ذلك بقدر ما تسمح به صفته الرسمية وسلطة الكهنة والتقاليد التي تفرضها مقتضيات الطقوس الدينية، و((لقد اكتسب هذا الفن مرونة الخطاط وأحاساساً بجمال القوالب التشكيلية وتوفيقاً في تصوير الحقيقة الباطنة)). لقد جمع هذا الفن في هذه الفترة بين مثالية مدرسة منف وواقعية مدرسة طيبة، وان تأثر بمحدثين أساسيين: أولهما الفتوح الخارجية التي اضافت زخارف جديدة وألواناً مبهجة ومفاهيم فنية جديدة، وثانيهما يتمثل في ثورة اخناتون<sup>(\*)</sup> الدينية بما تنطوي عليه من ثورة فكرية اثرت على الفن باكملة<sup>(1)</sup>.

(1) ديروش، كريستيان: الفن المصري القديم، مصدر سابق، ص: 121- 122.

(2) عبد الرزاق، جمال الدين: فنون مصرية قديمة، مصدر سابق، ص: 68.

(\*) اخناتون: هو (امنحوتب الرابع) 1364- 1364 ق.م، عرف عنه ايمانه بالتوحيد، وكانت لمصر في عهده صلات دبلوماسية بملوك مختلف الدول، نقل مركز العبادة من (آمون) الى (آتون) وانتقل الى عاصمة جديدة في رتل العمارنة)، وكان في حياته الخاصة مثالاً للطهر والامانة. وثار على دين (امون) وعلى الاساليب التي يتبعها كهنته. اذ كان في الهيكل العظيم في الكرنك طائفة كبيرة من نساء يتخذون سراري لآمون في الظاهر ويستمتع بهن الكهنة في الحقيقة، وامتعض اخناتون من هذا العهد وثار روحه الفتية على الفساد =

وهي تعد الأولى من نوعها في تاريخ الأديان البشرية، وهي بروحيتها توحيد خالص وتجريد لتصوير البشر عن هذا الإله، ومما لا شك فيه أن لهذه الثورة ارتباطاً وثيقاً بالديانة العبرانية ولا سيما فكرة التوحيد وتجريد فكرة الله تعالى من شائبة التشبيه والتمثيل التي كانت تقرها الحضارات القديمة<sup>(2)</sup>.

قامت فلسفة اخناتون على مبدأ ((الحياة في الحقيقة))، أي تصوير الواقع ففي ذلك إخلاص للعالم الواقعي والحياة الانسانية... ومن هنا كانت ثورته في الفن تطبيقاً لعقيدته في إيمانه بالحقيقة<sup>(3)</sup>. فاستتبع ذلك انقلاب في المجال الفني، إذ اتبع النحاتون نفس القواعد التي فرضها اخناتون في الابتعاد عن المثالية وإبراز المظاهر الواقعية من أكثر جوانبها خصوصاً في تمثيل الملامح العامة للأشخاص بما في ضمنهم الفرعون نفسه، واتضح ذلك في تماثيل اخناتون خاصة التمثال الذي عثر عليه في معبد (جم آتون) في الكرنك فترأى شكل الفرعون بوجهه الضامر النحيل وشفثيه الغليظتين وذقنه المستطيل وخصره النحيل وكتفيه المتهدلين... وما إلى ذلك من الصفات الجسدية والعاهات التي سعى النحات إلى

---

الذي تدهور إليه دين شعبه، وكره المال والمراسيم المترفة التي كانت تملأ الهياكل، وأعلن أن هاتيك الآلهة وجميع ما في الدين من طقوس وثنية منحطة، وليس للعالم إلا إله واحد هو (آتون) للمزيد ينظر: (لويد، ستين: فن الشرق الأدنى القديم، مصدر سابق، ص 166).

- (1) عبد المجيد، زكريا رجب: العمارة والفنون الكبرى في مصر القديمة، ج2، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2009، ص: 376.
- (2) باقر، طه: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ج2، مصدر سابق، ص 90.
- (3) عبد الرزاق، جمال الدين: فنون مصرية قديمة، مصدر سابق، ص: 109.



اظهارها بأسلوب واقعي<sup>(1)</sup> (شكل-27)، ويلاحظ في ذلك اتجاهها واضحاً نحو التعبير عن الألفة والرغبة في إبراز البساطة الطبيعية الى اقصى حد.



الشكل (27)

#### تمثال اخناتون

يمكن القول ان الاستحداث الفني في عهد اخناتون ارتكز على كاريكتيرية الكائن البشري والرغبة في اظهار حدود البساطة، ومما لا شك فيه ان تلك الثورة الفكرية قد تركت بصماتها على الاعمال الفنية اللاحقة حيث نجد بعض الملامح العمرانية مثل الاستطالة الرأس والوجه وبعض الامتلاء بالجزء الأسفل من الجسم المترهل الى حد ما قد اظهرت معالم هذا التأثير على الوجدان الفني<sup>(2)</sup>.

---

(1) عبد المجيد، زكريا رجب: العمارة والفنون الكبرى في مصر القديمة، المصدر السابق، ص: 401.

(2) عبد المجيد، زكريا رجب: العمارة والفنون الكبرى في مصر القديمة، المصدر السابق، ص: 404-405.

ابتكر الفنان المصري القديم اساليب وتقاليده فنية لم يسبقه اليها احد في التعبير عن ما هو ورائي وميتافيزيقي ففي شكل الهرم (\*) وفي تفاصيل تصاميمه، وفي توزيع فضاءات المعابد وتشكيل اعمدتها اشارة الى التعبير عن تلك القوى، انها تمثل خطابات تشكيلية تكشف عن ماهية الفكر الاسطورية، وقد تفاعلت اجناس كثيرة من الفنون التشكيلية كالرسم والنحت وما الى ذلك بنوع من التضامن الجمالي مع الابنية المعمارية الى المستوى امتلأت سطوح العمارة المصرية بالكتابة الهيروغليفية الصورية الملونة وبالنحوت البارزة والغائرة وبالرسوم الجدارية، فقد كانت فكرة تصميم البناء عملاً دينياً وروحياً وسحرياً ومعمارياً في نفس الوقت، من اجل تحقيق فكرة تعظيم الاله وتمجيد فكرة الخلود في المنجز المعماري<sup>(1)</sup>.

(\*) الهرم: بناء ضخيم مشيد على قاعدة مربعة. ذو واجهات مثلثة الشكل والمائلة الى الداخل ومتقابلة في نقطة واحدة هي قمة الهرم، ويوجد في مصر اهرامات كثيرة تقع على الضفة الغربية تمتد من الجيزة الى حدود وبلاد مصر. وربما كان المعنى الرمزي للهرم هو التل الازلي المنبثق من المياة الازلية. ومن اشهر الاهرامات تلك: هرم زوسر في شعارة من الاسرة الثالثة حوالي (2670 ق.م) وهرم حوني في ميدوم من الاسرة الثالثة كذلك حوالي (2613 ق.م) وهرم سنفر والشمالي (الهرم الاحمر) في دهشور الاسرة الرابعة حوالي (2590 ق.م)، وهرم خوفو الاكبر في الجيزة من الاسرة الرابعة حوالي (2560 ق.م)، ثم هرم خفرع في الجيزة، الاسرة الرابعة (2540 ق.م)، ثم هرم منكارع في الجيزة كذلك من الاسرة الرابعة حوالي (2530 ق.م) ينظر: (كمال، محرم: تاريخ الفن المصري القديم، مصدر سابق، ص: 57) و(لوركر، مانغرد: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، مصدر سابق، ص: 243).

(1) صاحب، زهير: الفنون الفرعونية، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، بيروت، 2005، ص 123.

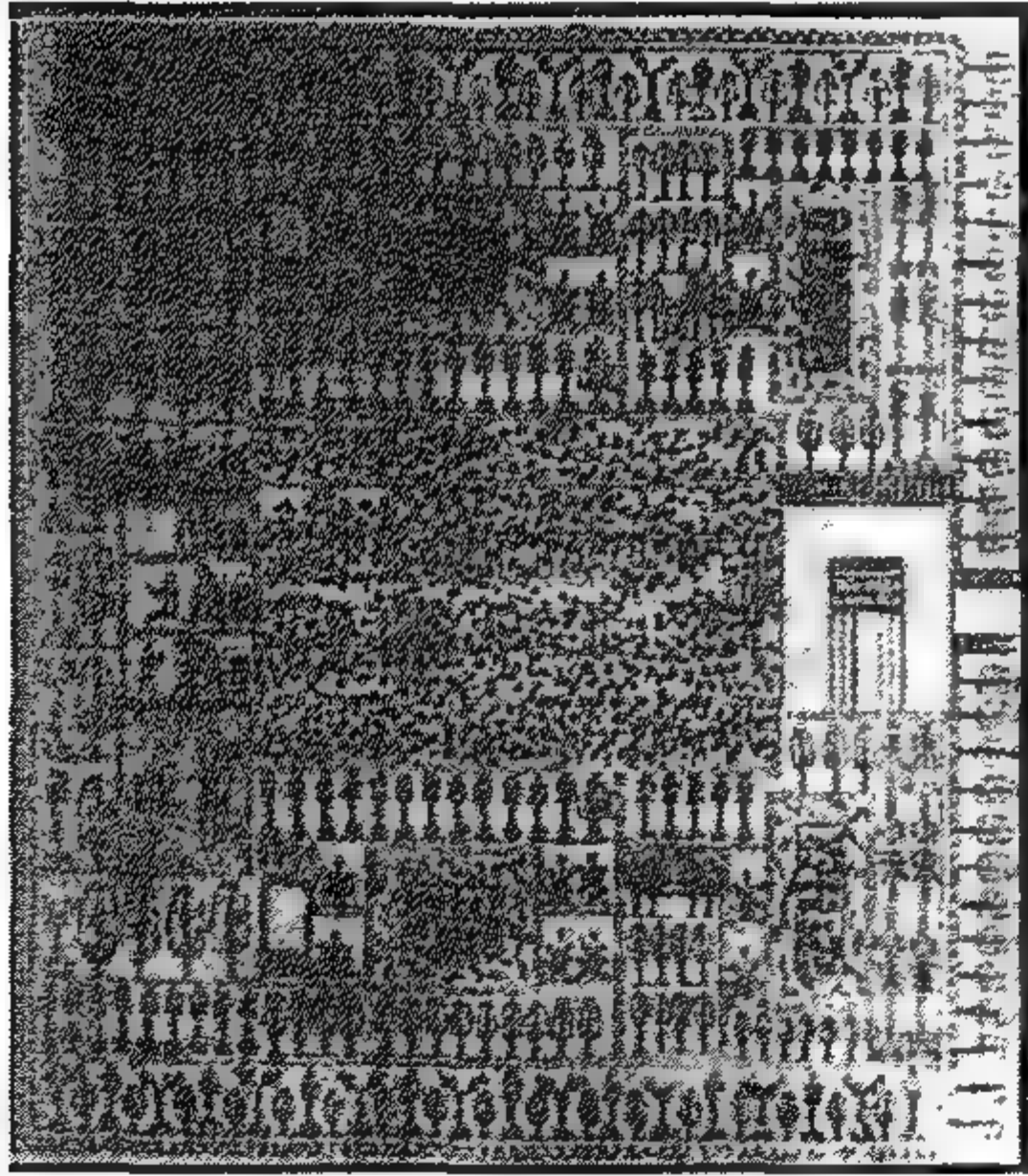


أما في الصور والرسوم فقد سلك الفنان المصري القديم أساليب ثلاثة في التعبير عن نفسه عند ما حاول إعادة تمثيل العالم المرئي وهي كالآتي:

1. التعبير المباشر الذي تجلّى من ملاحظته للطبيعة بجميع عناصرها من حيوانات ونباتات واختلاف مناسط الإنسان فيها وتصوير ذلك كله تصويراً صادقاً لا يشوبه تحوير ما، مقترباً من النموذج الطبيعي محافظاً على واقعيته، (شكل - 28 أ).

2. تعبير ارتقى إلى مستوى الفلسفة والسمو الفكري على نحو ما يتجلّى في مقابر نفر من الإشراف أمثال ((ضع-إم-حات)، و (عموسي)، (ضرو-إف)، (شكل - 28 ب).

3. تعبير رمزي لا تدل فيه الأشكال دلالة صريحة ظاهرة بل دلالة فنية وغامضة<sup>(1)</sup>، (شكل - 28 ج).



الشكل (28 ج)



الشكل (28 ب)



الشكل (28 أ)

رسوم جدارية تمثل الأنماط الثلاثة للتصوير المصري القديم

(1) عكاشة، ثروت: الفن المصري، دار المعارف، مصر، 1971، ص: 842.



ان اهم ما يتميز به فن التصوير المصري القديم ميله الى التسطيح واغفال المنظور في رسوماته، اذ كان الفنان يمثل الاشكال القريبة من النظر بنفس حجوم الاشكال البعيدة عن النظر، وكان يغير في حجوم الاشكال البشرية تبعاً لمنزلة الشخصية الاجتماعية ودورها المؤثر في الحدث دون مراعاة للقواعد البصرية داخل التكوين (شكل - 29).



الشكل (29)

#### رسم جداري وفق رؤية الفنان المصري القديم

وتظهر صور الاشياء المادية المكدسة داخل السلال او التي وضعت في الغرف كلها واضحة للعيان دون ان تحجبها عن النظر متانة الجدران، كما يلاحظ غياب ظاهرة التراكب الشكلي في الرسوم الجدارية دون ان تحجب الاشكال القريبة الى النظر البعيد منها. وحين يخطو الانسان كانت الساق البعيدة عن النظر هي التي تتقدم دائماً في سياقات الاداء الفني لرسم الاشكال.... هذه التجريدات وغيرها- والتي تجسد صداها كذلك في السمات الاسلوبية للفنون الرافدية- تتأتى من ماهية آلية عمل الصورة الذهنية للفنان والتي تميل الى العفوية والتلقائية في رسم الأشكال والظواهر، فبدلاً من المراقبة البصرية كان

الفنان يميل الى تمثيل الأشياء والظواهر بناءً على ما يعرفه عنها وليس كما يراها<sup>(1)</sup>.

مما تقدم يخلص الكاتب الى ان التاجات الفنية للحضارة المصرية القديمة لم تقتصر في عملها على اسلوب فني محدد بل شملت اساليب متعددة فرضتها الظروف السياسية والتعاليم الدينية، وكان كل اسلوب من تلك الاساليب يعطي مدلولاً نحو طبقة معينة من طبقات المجتمع المصري القديم فقد الزمت السلطة الكهنوتية الفنان باضفاء مثالية مطلقة على تماثيل ورسوم الطبقة الحاكمة، والنبلاء وفق محددات وقواعد ثابتة، فلجأ الفنان الى العمل وفق آلية منهجية تجاوزت في حدودها الواقع وعبرت عنه برؤى رمزية (تجريدية) اضفت الى التماثيل والرسوم تلك العظمة والجلال والسمو الروحي، فكان بذلك فناً استقرائياً خالصاً غير ان هناك اسلوباً فنياً انسحب على الطبقات الدنيا من المجتمع المصري نتيجة لغياب المحددات والأوامر المتزمته. فبعد استشعار الفنان بالحرية انطلق يعبر عما تجيش به مشاعره وأحاسيسه تجاه الواقع المعاش فاخذ يجسد الحياة اليومية بجميع عناصرها وانفعالاتها وتفاصيلها وفق رؤية واقعية تشخيصية. كما ان اسلوباً فنياً ظهر ابان عصر المملكة الوسطى وفي العصور المتأخرة من الحضارة المصرية امتزجت فيه المثالية مع الواقعية، فالفنان في هذه النزعة الفنية لم يمنح تماثيله- التي تتمثل بالحكام والنبلاء- تلك المثالية التي منحها لتماثيل الفترة السابقة، بل راح يخفف من غلواء تلك المثالية المزوجة بواقع تكوينهم الجسدي وبواقع عصرهم كذلك.

(1) صاحب، زهير: الفنون الفرعونية، مصدر سابق، ص: 265- 266.

## د- الفكر الحضاري الهندي القديم

تعد بلاد الهند مركزاً من مراكز الحضارة القديمة في العالم، وهي بمجد ذاتها تضارع حضارة وادي النيل ووادي الرافدين والحضارة الصينية، وظهرت الاكتشافات الأثرية مدى الرقي الذي بلغته الهند في الشؤون المعمارية والاجتماعية والزراعية نحو (3000 سنة ق.م) ولكن التاريخ الواضح للهند ارتبط بالعهد الآري. وتتسم بلاد الهند بالانعزال الجغرافي لما تحيط بها من تضاريس معقدة مثل جبال الهمالايا، ومسطحات مائية لخليج السنغال والبحر العربي الذي يعتبر سداً منيعاً من خلال جباله العاتية ولم يكن هناك من منفذ لتلك البلاد الا من خلال معبرين احدهما في شرقي جبال الهمالايا عند وادي نهر برهما بوترا. واما الآخر فيقع غربي هذه الجبال ويسمى بالباب الغربي، ومن هذين البابين اقتحمت الهند اجناساً مختلفة، ولهذا ولاختلاف اجواء الهند اصبح سكان الهند ذوي امثلة متباينة<sup>(1)</sup> وقد انعكس ذلك انعكاساً مباشراً على فنونها من حيث المضمون والشكل وطريقة الاداء والخامات، فكما توجد اعمال فنية من خامات ثمينة كالذهب والاحجار الكريمة لخدمة طبقة الأثرياء، توجد في مقابلها اعمال فنية من الفخار والحجر والنسيج لخدمة طبقات الشعب الاخرى وتدل هذه الاعمال على حسن استغلال الفنان الهندي لموارد بيئته عند تعبيره عن تقاليده وافكاره ومشاعره.

تلعب الروحانيات دوراً اساسياً في حياة الهنود القدماء على اختلاف ما بها من عقائد، ومن خلال نشاطهم الروحي ترابطت حضارة الهند وفنونها، وقد

(1) شلي، احمد: اديان الهند الكبرى، ط11، ج4، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1998، مطبعة الاسراء، ص: 21-22.



بلغ تأثير الفن الهندي بالعقيدة الى حد يصعب معه دراسة تاريخ الفن الهندي من غير تفهم القيم الروحية التي ارتبط بها<sup>(1)</sup>. وقد شهدت الهند في تاريخها الحضاري القديم عدة ديانات اهمها الديانة الهندوسية والديانة البوذية.

ظهرت الهندوسية في أول أمرها في صورة بدائية تعتمد اساساً على الأيحاء قبل الفكرة ثم سعى رجال الدين الى تعميق فكرتها وقد تم لهم ذلك عندما ارتبطت قيم هذه الديانة بالفكرة الميتافيزيقية، واتخذ الدين عند ذلك طريق البحث عن الحقيقة والصدق والجمال حتى تطور الى فلسفة مثالية دونت فيما يسمى الأوبانيشاد وهو انجيل الهندوكية وكتابها المقدس.

تميزت هذه الديانة بتعددية الالهة، شأنها في ذلك شأن حضارات الشرق القديمة، ويرمز بعض هذه الالهة الى قوة الطبيعة ومظاهرها، في حين يرمز البعض الآخر الى مثل الحياة ومعنوياتها المرتبطة بالصراع حول الخير والشر والحياة والموت والروح والجسد وما الى ذلك مما يتصل بالقيم الانسانية، ومن اهم هذه الالهة: (فارونا) اله الحق، و(لاندرا) اله الحرب، و(فشا كارما) اله الفنون. وتحقق الفكرة المثالية او الحقيقة الأبدية عند الهندوس في مظاهر حياة الانسان الثلاثة التي تنحصر في الولادة والموت وما بينهما من حياة... ويرمز لتلك المظاهر أي الاله الخالق، و(شيفا) أي الاله المدمر وينعكس ذلك المعنى على الفن في تماثيل تصور الهة من ثلاثة وجوه يرمز كل وجه منها الى احد هذه المظاهر الثلاثة<sup>(2)</sup>.

(1) مجموعة مؤلفين: محيط الفنون، سلسلة الفنون التشكيلية، دار المعارف بمصر، القاهرة، ب ت، ص: 119 - 120.

(2) مجموعة مؤلفين: محيط الفنون، مصدر سابق، ص 121 - 122.

ان اكثر ما يميز هذه الديانة هو اعتقادها بمبدأ التناسخ، أي تناسخ الأرواح وما يتبع ذلك من ان الكائنات الحية جميعها شيء واحد في جوهره ومن رأي معقد يقوم ظاهره على تعدد الالهة اما باطنه فيقوم على التوحيد، اذ ان هؤلاء الالهة المتعددين ما هم الا فروع من اله واحد، ومن رأي ازلي ينزع الى التصوف والفلسفة الاحادية التي ترد الوجود والمعرفة والسلوك الى مبدأ واحد، وهذا ما يقابل الثنائية ومن جنوح الى الأخذ عن المذاهب الأخرى لا الى النفور منها، وهذا ما يباعد بين الهندوسية والمسيحية التي كانت في نشأتها الأولى تنبذ الاديان كلها، في حين ان الهندوسية تفيض على الاديان جميعاً لوناً من الشرعية<sup>(1)</sup>.

تعد هذه الديانة من اكثر العقائد صلة بالصوفية، فمراحل التنسك الهندوسية هي نفسها المراحل التي يمر بها المتصوف، ومن اجل الهروب من حلقة الولادة والموت الابدية، فان اتباع هذه العقيدة المتيقن (اشرمه) أي طرق الخلاص، لا يألون جهداً في ان يبلغوا مرحلة (اللامبالاة)، ومن ثم يتناسون وجودهم المادي الفاني، ولذا كانت غاية العقيدة الهندوسية جعل كل من يدين بها متصوفاً، وهو ما يسمى عندهم بـ (شامان<sup>(\*)</sup>)<sup>(2)</sup>.

(1) عكاشة، ثروت: الفن الهندي، ط1، دار الشروق، القاهرة 2005، ص18.

(\*) الشامان (shaman): هو هذا الطبيب الروحاني واسمه من (saman) المغولية ومعناها (العارف). والمذهب على هذا هو مذهب الوقائية، والشامان او العالم في الأرواح هو القادر على تحضيرها والسيطرة على افعالها وتوجيهها نحو ما فيه صلاح الامور. للمزيد ينظر: (الحفني، عبد المنعم: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مصدر سابق، ص: 431).

(2) عكاشه، ثروت: الفن الهندي، مصدر سابق، ص: 19.

اما الديانة البوذية<sup>(\*)</sup> فهي تعد الفردية اصل السعادة في العالم، وهي ترى ان الحياة بطبيعتها مليئة بالتعاسة والشقاء، وان الوجود مرتبط اساساً بالذات، وبالعامل الذي يحقق للذات رغباتها، وان وجود الفرد يتوقف على مدى ما يحسه ويحققه من رغبات من خلال تناسخ الروح في اطوار لا تنتهي الا بانتهاء هذه الرغبات<sup>(1)</sup>، وهي تؤكد في تعاليمها على مبدأ ضبط النفس وتهذيبها من خلال أسس أربعة أولها: ان الوجود لا ينفك عن حزن واسى، وثانيهما: ان الشهوة التي ركب منها الانسان هي سبب ذلك الحزن والاسى، وثالثها: انه لا سبيل الى تحرر الانسان من امتلاك شهوته له الا بالتخلص من هذه الشهوة، ورابعها، انه لا يتحقق هذا الا اذا نهج الانسان في حياته السبل ذات العناصر الثمانية التي هي: ((العقائد السليمة والاغراض النبيلة والقول الحسن، والعمل الصالح، وانتهاج نهج شريف في الحصول على عيشه والا يتراخى في بذل الجهد الواجب

(\*) البوذية: (Buddhism): ديانة نشأت في الهند في القرن السادس (ق.م)، تبشر بالخلاص من الالم عن طريق ترك الرغبة وتحقيق التنوير الاعلى الذي يعرف بالنيرفانا، وقد عبر مؤسسها (سيد هارتا) الذي يطلق عليه اسم بوذا (أي الرجل المستنير) - عن احتياجه على تعاليم البرهمانية بسبب فوارقها القبلية وطقوسها المعقدة في عبادة الاله والتضحية لها وسعى الى التحرر من الالم عن طريق التغيير الاجتماعي وعن طريق الكمال الاخلاقي الذي يمكن بلوغه بالانسحاب من الحياة وانغماس المرء في النيرفانا، وكانت فكرة بوذا عن الخلاص في البداية تقوم على المذهب الفلسفي القائل بان العالم والشخصية الإنسانية شكلاً تياراً من عناصر المادة والوعي - الدهارما - محل الواحد منها محل الآخر باستمرار ويكمن الطريق الى الخلاص وفقاً لهذا المذهب في قمع أي اثاره للدهارما. للمزيد ينظر: (روزنتال. م: الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص 91).

(1) مجموعة مؤلفين: محيط الفنون، مصدر سابق، ص: 131.



والانتهاك في عمله دون نظر الى ما سيجر اليه هذا العمل، ثم صفاء الروح بالتبتل الروحاني<sup>(1)</sup>.

ينتهي الفكر الفلسفي البوذي في تعاليمه الى مبدأ (النرفانا)<sup>(\*)</sup> الذي يعني الفناء في الاله المعشوق، أي فناء الذات في الكل او التلاشي في الاصطلاح اللغوي، كما هو الحال في اللهب الذي يأخذ في الخمود مع فراغ الوقود، والمقصود هو خمود كل شهوة جسدية وتحلل الذاتية مما يعلق بها من ادران الحياة، عامة بما تنطوي عليه من لذة ونشوة وعاطفة، ومتى ما بلغ المؤمن حالة التسامي فوق هذه الشهوات ينتهي الى الخلاص الروحي والنورانية (النرفانا)<sup>(2)</sup>، ومن هذا يبدو ان ليس هناك تعارض للبوذية من حيث فكرتها الاساسية التي تقوم عليها مع الديانة الهندوسية، الا ان البوذية ارتبطت عند تطبيق الفكرة الروحية المثالية بواقع حياة الفرد المادي اكثر مما ارتبطت به الهندوسية<sup>(3)</sup>.

اما الجينية - كعقيدة هندية دينية قديمة - فهي وان اتفقت مع العقيدة الهندوسية في مبدأ تناسخ الأرواح، الا انها كانت نوعاً من المقاومة لتعاليمها

(1) عكاشه، ثروت: الفن الهندي، مصدر سابق، ص: 26.

(\*) النرفانا: اتخذ هذا المصطلح معنيين متلاحقين هما :

1. وصول الفرد الى اعلى درجات الصفاء الروحاني بتطهير نفسه والقضاء على جميع

رغباته المادية ويصبح المقياس هو: (كل من شاء منا ان ينقذ حياته عليه ان يخسرها.

2. انقاذ الانسان نفسه من ربكة الكاراما ومن تكرار المولد بالقضاء على الرغبات والتوقف

عن عمل الخير والشر، للمزيد: ينظر: (شلي، احمد: اديان الهند الكبرى، مصدر سابق،

ص: 155).

(2) عكاشه، ثروت: الفن الهندي، مصدر سابق، ص: 28.

(3) مجموعة مؤلفين: محيط الفنون، مصدر سابق، ص 131.

وثورة على سلطان البراهمة (الكهنة) فهي لا تقر بالالهة، اذان الاقرار بها قد يخلق من جديد براهمة يكونون صلة بين الناس والالهة، ولهذا تعد الجينية من الاديان التي تذهب الى الالحاد<sup>(1)</sup>، كما ان الجينية وان تقول بالكارما<sup>(\*)</sup>، لكنها لا تعتقد بما يعتقد الهندوس من ان الكارما (امر اعتباري يحقق قانون الجزاء الذي يحمل الانسان تبعة اعماله ويجزيه عليها عن طريق تناسخ الارواح) بل ترى الجينية ان الكارما (كائن مادي يخالط الروح كانه يمسك بتلابيها. ولا سبيل لتحرير الروح من ربة هذا الكائن الا شدة التقشف والحرمان من الملذات في كل مرحلة من مراحل الحياة، فهذه وحدها هي وسيلة تحرير الروح وحياتها حياة ابدية حرة)<sup>(2)</sup>.

ان هدف الجينية الاسمى هو تحقيق اعلى مراتب الكمال للانسان، وهي تؤمن بان الانسان هو اطهر ما يكون عند ولادته، ففيها يكون متحرراً من اغلال الحياة المادية التي تقيده دون ان يابه بالمصير المحتوم، ولا ترى الجينية ضرورة في الاعتراف بكائن اول اعلى مرتبة من الانسان الكامل، وهي ان كانت ترى بتناسخ الارواح الا انها تؤمن بأن للانسان روحاً لاصلة بينها وبين روح الكون،

(1) شلي، احمد: اديان الهند الكبرى، مصدر سابق، ص: 111.

(\*) الكارما (Karma): الكارما في الديانة الهندوسية هي قانون العقل الذي يحدد نوع الحياة المقبلة للروح عند موت الفرد، بمعنى ان سلوك الانسان في الحياة يحدد نوع حياته المقبلة التي تبدأ بالميلاد الثاني، فان كان سلوكاً روحياً فان الروح تصعد في طريق العودة الى الروح العام وتتحدد به، وتنال النعيم الابدي، وان كانت متشبثة بالماديات والشهوات فانها تفضل طريق العودة وتتجول وتحل باجساد اخرى) ينظر: (الحفني، عبد المنعم: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مصدر سابق، ص: 676).

(2) شلي، احمد: اديان الهند الكبرى، مصدر سابق، ص: 112-113.

بل تبقى خالدة قائمة بذاتها، ولا تقتصر على هذه الحياة بالإنسان وحده بل هي تشمل جميع الكائنات الحية الأخرى<sup>(1)</sup>.

يستشف الكاتب التوجهات المطلقة تجاه الروح في فلسفة العقائد الدينية الهندية، وهي وإن كانت تختلف في تعاليمها وطقوسها، إلا أنها جميعاً تجعل من الروح المرتكز الأساس الذي تقوم عليه طروحاتها الفكرية والفلسفية، وهي إذ تضع الروح موضع الاهتمام والتقديس تحط من قيمة الجسد بالمستوى الذي لا تكثر باهميته المتمثلة بحمله للروح، ويصل حد المغالاة في الخط من قيمة الجسد إلى حرق جسد الإنسان بعد مماته للشعور بعدم قيمته المادية خاصة بعد انسلاخ الروح منه ومفارقتها له، وقد بلغ الاهتمام بالروح إلى أن جل طروحاتها الفلسفية كانت تدور في أفق العالم الروحاني، وقد اعتبر هذا العالم هو العالم الحقيقي الذي يرتقي من خلاله الإنسان إلى مراتب الكمال فيما لو اتحد سبيل الأخلاق والفضيلة أساساً لمسيرته الحياتية متجرباً من كل العوالم والأدران المادية التي تحجب القلب عن عالم النور والقداسة، وهو من خلال سعيه الدؤوب إلى تطهير النفس تكشف أمامه الكثير من حقائق هذا العالم المحجوب وتبقى روحه تحوم في أفق تجلياته وفيوضاته، وهي باعتمادها الأخلاق والفضيلة والزهد أساساً لبلوغ الإنسان إلى الكمال تلتقي مع آراء الفلاسفة المسلمين التي تدعو إلى تهذيب النفس وترويضها على الرياضات الروحية والعزوف عن الشهوات للارتقاء بها إلى مراتب الإيمان العليا فتكون في ديمومة من الاتصال بعالم الملكوت والذي يفيض عليها بأشراقه النورانية، كما أن إيمان (الجينية) بخلود الروح يتفق مع ما تراه العقيدة الإسلامية من بقاء الروح وعدم فنائها بفناء الجسد حيث

(1) عكاشة، ثروت: الفن الهندي، مصدر سابق، ص: 25.



تنتقل من عالم الدنيا الى عالم البرزخ ثم الى عالم الآخرة (العالم الابددي)، وكما لمسنا ذلك (خلود الروح) في العقائد الدينية الفرعونية.

يرى الفكر الفلسفي الهندي ان اصل الوجود هو (الواحد) الذي ينتمي الى عالم الفكر المحض الذي لولاه لما وجد الوجود المادي او اللاوجود، مثلما لم يوجد هواء او قضاء قبله، لانه غير مرئي، ولولاه ايضاً لما وجد (الفناء)، الموت، ولا الحياة الابدية وكذلك الكواكب ولا وجد هناك ما يدل على الليل والنهار (مفهوم الزمن)، ولولا قوته الذاتية لما استطاع التنفس بدون هواء، انه في الحقيقة سر الظلام الكامن في الظلام (العتمة)، فكل شيء كان ماءً (سديما) وفضاء، وان كل ما يخرج فيما بعد كان في (الفراغ).. والواحد بقوة (الحرارة) كان، وتلك هي الصيرورة عندهم، وبسبب هذه الرغبة كانت البداية الاولى للمعرفة، اما الحياة وبسبب حيويتها جاءت بعدما (وجدت المياه المنظمة حاملة (والكل) في جوفها كجرثومة، وبفضل الحرارة (اجني) اشرقت (الروح) أي روح الحياة (الالهة)، وهذه مجد ذاتها خلاصة الاجابة عن اصل الاشياء<sup>(1)</sup>، وذلك اتخذ الهنود القدماء من قوى الطبيعة وعناصرها المرئية قوى للتقديس والعبادة التي تتولد منها الحياة، فعبدوا السماء والارض والنار والضوء والرياح والماء، كون (الحياة) هي الفكرة التي شغلت الانسان القديم، فقد طوع هذا الفكر للهنود ان يزوجوا الالهة، فجعلوا السماء اياً واسموها (فارونا) وجعلوا الارض اماً واسموها (برثيفي)، وكان النبات هو ثمرة التقائهما بواسطة المطر الذي هو الاله (بارجانيا)، والنار هي الالهة (اجني)

(1) الجابري، علي حسين: الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان، مصدر سابق، ص: 132.

والرياح (قايو) والفجر (اوشاس)، ومجري المحراث في الحقل (سيتا) والشمس (سوربا)<sup>(1)</sup>.

لم يختلف الانسان الهندي القديم في تأملاته وتوجهاته العبادية عن نظيره في حضارات الشرق القديمة، فهو أول ما كان يبحث عنه ويستقصي امره القوى التي كانت تحكم اسباب بقائه وتفيض عليه بالخير، فراح يجسد تلك القوى غير المرئية الى اشكال مادية رمزية، ويعبر عن الخضوع والاستسلام لها من خلال الطقوس والشعائر بعدما اطلق عليها مسميات متعددة كالالهة الأم.

ان التنقيبات الأثرية في (مهنجو دارو) في السند عثرت على اختام حجرية وتماثيل صغيرة من مواد مختلفة، وكان على رأس اكتشافاتها تماثيل (الالهة الام) بعضها عبارة عن تماثيل صغيرة لاثني حامل، اما الغالبية العظمى منها فشخصيات نسائية عارية ذات ياقات عالية واغطية للرأس كما عثر على تماثيل حجرية لـ (الاله الذكر) الذي يمكن التعرف عليه في الحال كنموذج لشيئا التاريخي تحيط به الحيوانات معبرة بذلك عن شعار شيئا وهو (اله الحيوان)<sup>(2)</sup>، كما عثر في الوادي نفسه على منحوتات تدل بشكل قاطع على تأثر حضارة وادي السند، من خلال التجارة والهجرة بحضارات العراق القديم ومصر الفرعونية واليونان القديمة، ففي متحف آثار نيودلهي يلاحظ بعض الاعمال

---

(1) الخطيب، عبد الكريم: قضية الالهية بين الفلسفة والدين (الله ذاتا وموضوعاً)، ج1، ط1، دار العربي للفنون، 1962، ص: 53.

(2) بارندر، جفري: المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ترجمة: امام عبد الفتاح امام، مراجعة، عبد الغفار مكاوي، سلسلة عالم المعرفة، 173، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1993، ص: 131.

الصغيرة الحجم قد اكتشفت في منطقة (هاربا) تظهر معالجة للأسطح والأشكال شبيهة بما في النحت العراقي القديم من معالجات، كما يظهر بعضها الآخر اهتماماً بدراسة جسم الإنسان يعكس تأثر النحت الهندي وقتها بالفن اليوناني القديم برغم تميز التمثال الهندي باهتمام المثال باستخدام المنحنيات المناسبة في شيء من المبالغة يصل أحياناً إلى مستوى العنف ليكسب الجسم حركة وليونة وحيوية دون اهتمامه بتصوير الشكل الظاهر لجسم الإنسان، وهي صيغة لازمت الفن الهندي منذ ذلك التاريخ حتى آخر مراحل تطوره، وتحمل هذه الأعمال جميعها الجانب الحسي المرتبط أحياناً بالجنس.

كما عثر ضمن هذه التنقيبات على أختام كانت تشتمل على أعمال تصوير لألهة من أشكال آدمية أو حيوانات ترمز إلى القوة، وتحمل في نفس الوقت معاني التقديس مثل الثور البري والفيل والأسد وكذلك على أشكال نباتات محورة مرتبطة بالعقيدة الدينية. ويظهر على أحد هذه الأختام نقش لاله في جسم إنسان له ثلاثة رؤوس في حركة جالسة من حركات اليوجا<sup>(\*)</sup>، ويعلو هذه الرؤوس علامة مثلثة أصبحت ترمز إلى الإله شيفا، مما يبين أن للفن الهندوسي تقاليد وثقافة امتدت طويلاً في حياة المجتمع الهندي<sup>(1)</sup>، ((ولا تهدف تماثيل الإلهة الهندوسية إلى محاكاة الأشكال البشرية بقدر ما تذهب إلى التعبير عن القوى الخارقة للإلهة، فالشكل الإلهي هو (شبيه) أو تعبير مؤقت لأحد مظاهر طبيعة

(\*) اليوجا (Yoga): فلسفة بوذية هندوسية جمع أصولها ودونها (باتانجالي) في القرن الثاني ق.م في كتابة (تعاليم اليوجا)، ثم (فياسا) في كتابه (شرح اليوجا) غايتها التحكم في البدن وتخليص الروح من زمانيته بحيث تعود إلى النرفانا أو السكون الأبدي، ينظر: (الحفني، عبد المنعم: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مصدر سابق، ص: 957).

(1) مجموعة مؤلفين: محيط الفنون، مصدر سابق، ص: 122-123.



الاله الرحيمه او المروعة<sup>(1)</sup>، هذا التوجه نحو خلق الشخصيات المثالية وفق نسب وقواعد فنية غير متعارف عليها، كان يقصد بها تجاوز الجمال الانساني، فلا يستخدم الجسد العاري في الفن الهندي لمجرد التعبير عن العري كما هو الحال في الفن الاوربي، بل للأيماء بحسية ارواح الأخصاب او بقدرة الراهب الجيني على التحكم الذهني في ارادته، وهو بصفة عامة لا يكشف عن معرفة عميقة بتشريح الجسد الانساني بقدر ما يكشف عن دراية واسعة بحياة الانسان ومشاعره وبلغة الايماءات المعبرة. فعلى امتداد كافة العصور، كان النحات او المصور الهندي يستهدف التعبير عن دفء الجسد البشري المترهل وسريان انفاس الحياة البهيجة باضفاء التجريد على الصور والتماثيل للرهبان الجيينين، وكان هذا التجريد انما كان يقصد به تمثيل الجسد البشري بوصفه رمزاً للروح وتعبيراً عن الانسحاب التام من الوجود المادي<sup>(2)</sup>. وكان على الفنان اتباع الايقونوغرافية الهندية الصارمة التي لا تقتصر على انجاز فني مناسب فحسب، بل الى تقديم انجاز فني ديني يوائم القواعد الجمالية الملزمة، لذا لم يغب عن ذهن الفنان ان القصد من العمل الفني ان يكون في خدمة شعيرة التأمل والاستبصار من حيث تعبيراته وإيماءاته واشاراته، بل وما يكسوه من اردية لكل منها مدلوله الخاص<sup>(3)</sup>.

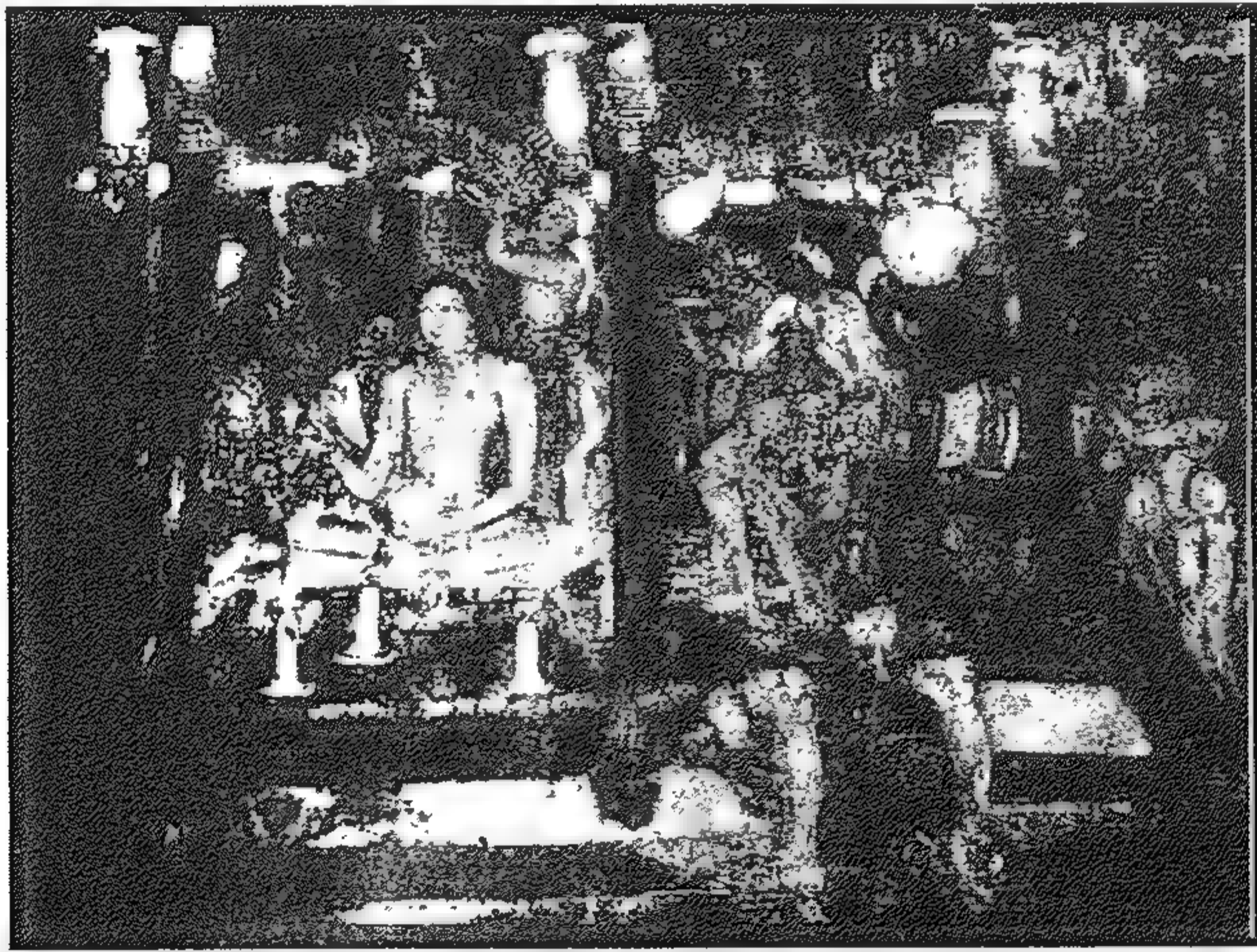
يعد التصوير الهندي القديم اداة هامة للتعبير عن مفاهيم الدين وخدمته من خلال الحقب الزمنية المختلفة، فتارة ما كان يرتبط بالعمارة والنحت، يغطي

(1) عكاشه، ثروت: الفن الهندي، مصدر سابق، ص: 43.

(2) المصدر السابق، ص: 51.

(3) عكاشة: ثروت: الفن الهندي مصدر سابق، ص: 79.

اسطحها ليزيد من ادائها الزخرفي، وغالباً ما كان مستقلاً عنها<sup>(1)</sup>، وان ما خلفته حضارة حوض نهر السند، حوالي (2750 ق.م)، من تماثيل مجسمة وفخاريات مصورة توحى ان ثمة ضروباً من التصوير قد انجزت فوق اسطح هشة لم يكتب لها البقاء، وان ما يؤيد ذلك الصيغ النباتية والحيوانية والهندسية المرسومة على اسطح الفخاريات التي اكتشفت في هارابه وموهنجودارو، وتشانهودارو، وليس هناك من نماذج مصورة تعود الى الحقبة الاولى التي نشأت فيها العقائد الهندوسية، ولكن عند ظهور العقيدتين الجينية والبوذية اصبحتا مصدري الهام لبعض المصورات الهندية الكبرى، اذ اكتشفت على جدران المعابد والأديرة في اجانته (شكل-30 أ-30 ب).



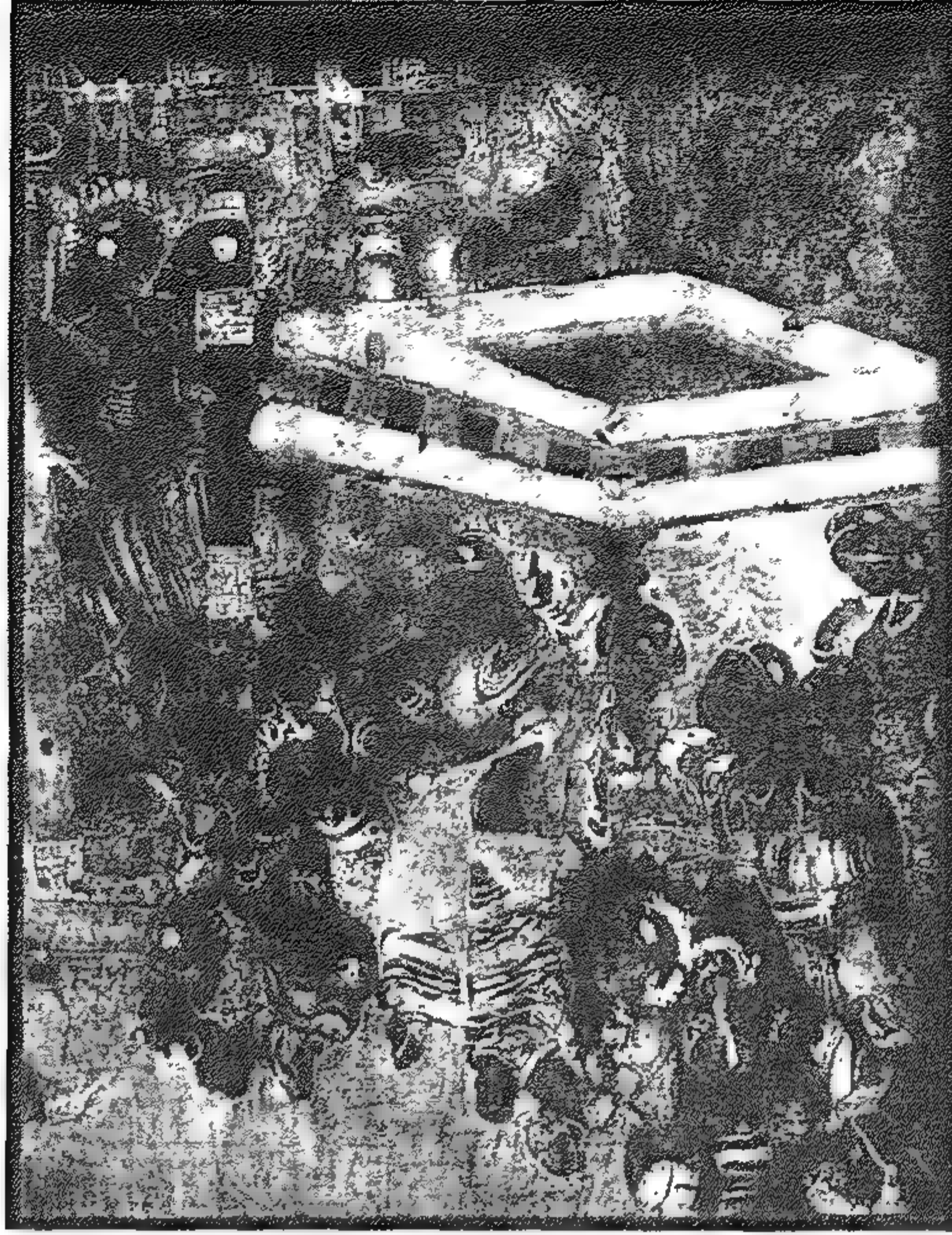
الشكل (30 أ)

تصوير جداري من احد كهوف اجانته يمثل

بوذا وهو جالس بين اتباعه.

(1) مجموعة مؤلفين: محيط الفنون، مصدر سابق، ص 129-130.

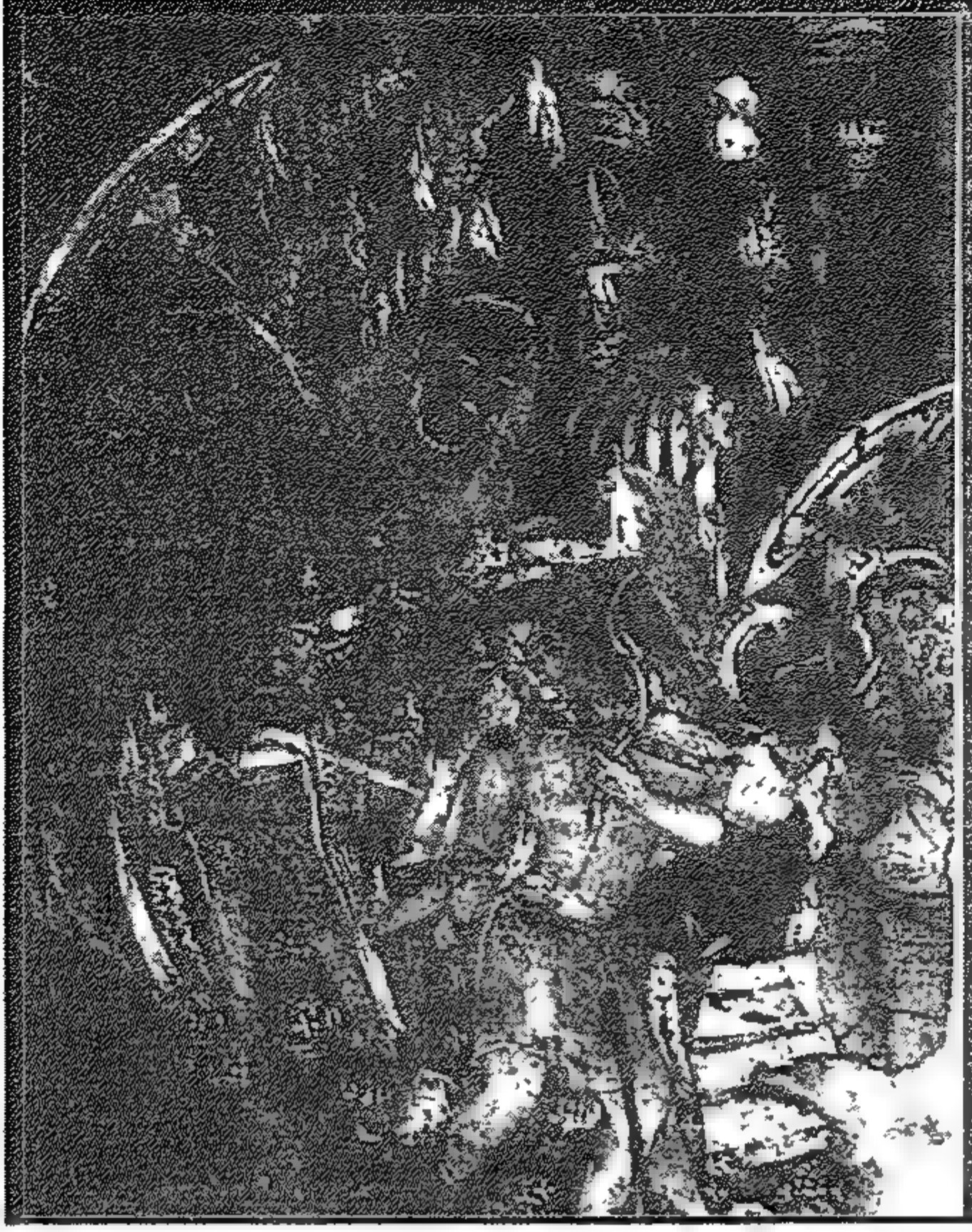




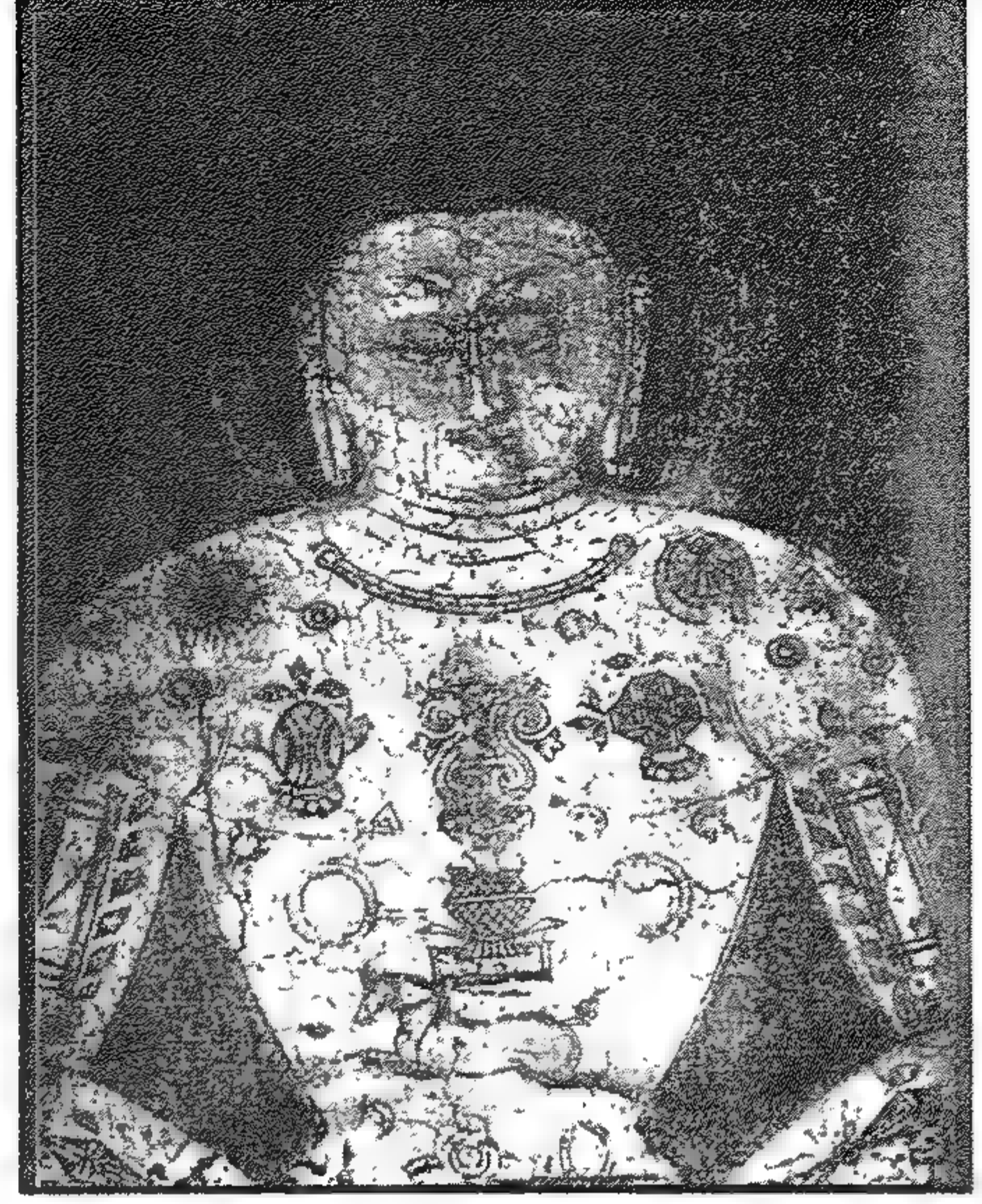
الشكل ( 30 ب )

تصوير جداري من احد كهوف اجانته يمثل نساء في حفل موسيقي .  
كما اكتشف في بهاج والورا، وكذا في القصور والقلاع الملكية في  
داجستان وغيرها، مصورات بوذية ترجع الى (القرن الثاني ق. م) وكان اكثر  
موضوعاتها مستمدة من قصص بوذا وسيرته (شكل-31)، ما اتاح للفنانين  
من تصوير الحياة اليومية الهندية (شكل-32).





الشكل (32)



الشكل (31)

تصوير جداري يمثل بوذا  
تصوير جداري من احد كهوف اجانته يمثل  
احد الأميرات تلهو في حديقة قصرها

وفي الوقت الذي لم يعرف التصوير الهندي البعد الثالث (المنظور)، فقد استطاع الفنانون استخدام الالوان استخداماً حاذقاً للالوان الفاتحة في امامية الصورة والالوان القائمة في خلفيتها توفير قدر من التجسيم لشخصهم بعد دراستهم الدقيقة لكل من اوضاعها، فبدت الشخصيات نابضة بالحياة<sup>(1)</sup>.

يمكن القول ((ان فلسفة الفكر الجمالي الهندي القديم ذات عمق تراثي زاخر بالتواصل الجدلي الحي بين المادي والروحي وبفلسفة تستمد ركائزها من فكر متجانس كما في التناجات الفنية الهندية في فنون الرسم والنحت والموسيقى والرقص، والتي اتجهت فكرياً في تمجيد صور وطقوس دينية دنيوية (مرئية

(1) عكاشه، ثروت، الفن الهندي، مصدر سابق، ص: 225.



واقعية، جسدية) وروحية (لا مرئية خيالية، فكرية)، وتماشياً مع هذه الجدلية كان من الطبيعي ان يبحث المفكر الهندي بواسطة التجربة المباشرة في وسيلة معينة للسيطرة التقنية على الجسد والفكر بفعل المفاهيم الفلسفية والادراكات السيكلولوجية من اجل توجيه ذهن الانسان الى تأمل الخالق ومخلوقاته، هذه الوسيلة هي ما يسمى بـ (اليوغا) التي لجأت اليها اغلب الفئات الدينية الهندية التي تبحث عن الخلاص بعد الموت عن طريق التحكم النفساني الصارم والنهائي<sup>(1)</sup>.

هذه الرؤية الجدلية- كما يرى الباحث- هي رؤية جدلية تكاملية، اذ جمع الفنان الهندي القديم اساليب فنية متناقضة ليصوغها في خطاب فني يعكس مفاهيم ما ورائية، روحانية، من خلال التمثيل الحسي بعد اصفاء روح القداسة والتبجيل على الموضوع الفني ليمنحه بعداً روحياً مؤثراً قد يصل الى مستوى التعقيد والغموض ليكون له وقع عظيم في نفس المتلقي، خاصة فيما يتعلق بنتاجاته الفنية التي تصور الالهة، وتتضح هذه الرؤية جلياً في مسعاه لممازجة القيم المادية الدنيوية مع القيم الدينية، ويمكن القول ان الفن الهندي القديم برغم اهتمامه بالجمال الطبيعي المادي الا انه قد اصطبغ بصيغة روحانية عالية تعكس معاني ودلالات رمزية عميقة.

#### هـ- الفكر الحضاري اليوناني القديم

شغلت عبادة الالهة الام حيزاً كبيراً في المعتقدات الدينية في الحضارات

---

(1) الموسوي، شوقي مصطفى علي: جدلية المرئي واللامرئي في الفن الاسلامي، اطروحة دكتوراه، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2005م، ص: 54.

القديمة، سواء كانت في حضارة وادي الرافدين ام حضارة وادي النيل ام في حضارات الشرق الادنى كذلك، كالحضارة الهندية، وكانت أهميتها تنطلق من اقترانها بعوامل رئيسة يعتمدها الانسان في حياته العامة كالزراعة، حيث انها تمثل قوة الخصوبة في الطبيعة، وكان للحضارة اليونانية القديمة نصيب من عبادة تلك الالهة بعد انتقالها لها من الشرق الى بلاد الاغريق من خلال التجارة والترحال.

شهدت الالهة الام في المجتمع اليوناني مسميات عدة مثل (هيرا) أي السيدة، وأورثيا، وقد روج لها اليونانيون وجعلوا منها ربةً للطبيعة البرية وصائدة عذراء، وانتقلت عبادتها من قبرص فوصلت ميناء كورنثه حيث كان معبدها يرتفع عالياً على الاكروبوليس مزوداً بأكثر من الف معبد للبغايا او بنات الضيافة، وارتبطت الالهة الام بالحيوانات والطيور والشعابين، كما ارتبطت بالشجرة والعمود والفأس وأشياء مادية اخرى وصارت لها السيطرة على جميع مجالات الحياة والموت، ويصورها تمثال شهير وهي واقفة فوق الجبل يحيط بها أسدان والشعابين تطوق ذراعيها، وقد كشفت التقنيات الأثرية في كهف (بسيكرو) لوحة برونزية، وفاء لنذر، نحو (1500 سنة ق.م) عليها منظر للعبادة يبين الربة على شكل طائر وهي تقف على شجرة مقدسة وفي خلفية اللوحة تظهر الشمس والقمر وقرنا التكريس والناذر نفسه<sup>(1)</sup>.

لم يقتصر الاغريق على عبادة الالهة الأم، بل كانوا يعبدون الهة شتى كان بعضها ذكوراً وبعضها الآخر اناثاً، وكانوا يتصورون ان جماعة الالهة تلك انما هي

(1) بارندر، جفري: المعتقدات الدينية لدى الشعوب، مصدر سابق، ص 49 - 50.



عبارة عن أسرة ارتبط أفرادها فيما بينهم برباط المودة واتصلوا بأسباب القرابة، وكانوا يقيمون في كل عام احتفالاً كبيراً على قمة جبل ألا ولیمب حيث يرفعون قرابينهم إلى كبير الآلهة (زيوس) الذي يتولى تصريف شؤون الكون ولا يستأثر لنفسه بالرأي بل تشترك فيه الربة الزوجة (هيرا)<sup>(1)</sup>.

ويكاد الريف اليوناني يزخر بالهياكل والتماثيل الصغيرة والقرابين، إذ امتلأت ضفاف نهر الفيوس بهياكل للآلهة أرتميس والآلهة أفروديت وحوريات البحر في بساتين مثمرة ترجع أساساً لوفرة الماء. مما يشير ذلك إلى التعددية المفرطة للآلهة عند اليونان تلك التعددية في الآرباب شملت الطبيعة كذلك، فقد اعتقد اليونانيون بقوى الطبيعة، فهي تعني عندهم أساساً قوة الحياة، لذلك فهي مقدسة ومفعمة بالحياة، بل كانوا يعتقدون بقدسية كل عنصر من عناصرها، فالجبل هو عرش إله السماء، ويصعد المتعبدون إلى قمة هضبته للصلاة من أجل المطر، ولكل شجرة حورية من حوريات الغابة وشجرة البلوط مقدسة عند زيوس، أما شجرة الغار فهي مقدسة عند أبوللو، في حين أن البحر هو سكن الآلهة يوزيدون الذي له قدرته السحرية على تغيير شكله وأما (زيوس) فهو يرتقي أعالي السماء، يمارس قوته الرعدية، بينما الشمس والقمر المقدستان فهما تجريان بهدوء<sup>(2)</sup> وما إلى ذلك من الأساطير التي تضمنها الأدب اليوناني، خاصة تلك المعتقدات الأسطورية التي جاء بها هوميروس<sup>(\*)</sup> وهزيود<sup>(\*\*)</sup> اللذان ربما كانا لهما المبادرة في رسم

(1) مصطفى، محمد عزت. قيمة الفن التشكيلي، دار المعارف، مصر، ب ت، ص: 98.

(2) بارندر، جفري: المعتقدات الدينية لدى الشعوب، مصدر سابق، ص 54 - 55.

(\*) هوميروس: شاعر ملحمي يوناني تنسب إليه أشعار ((اللياذة)) و((الأودسية)) التي

صورة الالهة اليونانية بهيئة مادية وجعلها اقرب الى البشر، فالاله (زيوس) كبير الالهة في الأساطير اليونانية قد اكتسب اهمية متميزة عندما اتجهت شعوب المدن اليونانية نحو تصور موحد تمثل في سلالة الهية جامعة، اذ اسهم كل من هوميروس وهزيود في اعطائه الشكل النهائي الذي عرف به كرب للارباب، فيما صوراه به من صفات بين عالم الالهة وعالم البشر<sup>(1)</sup>.

يقيم اليونانيون احتفالاً عظيماً في شهر سبتمبر (ايلول) يبدأ بالحث على البعث الروحي والتعميد في البحر واقامة عملية الترسيم التي تشهد اداءً درامياً لأسطورة اغتصاب اله العالم كوري العذراء بنت الالهة ديمتر، وقصة غضبها على الأرض واصابتها بالآفات انتقاماً لفقدان ابنتها ثم استعادتها واتحادها معها، وتعكس الأسطورة مظاهر دفن بذور القمح تحت الأرض اثناء الجفاف الشتوي المظلم وظهورها من جديد تبذر في الربيع، فتنتهي الأسطورة بزواج مقدس في ظل تجلٍ تصاحبه أضواء براقّة تتركز على سنبله قمح ووليمة مشتركة يحدث من خلالها نوع من الاتحاد مع الربة<sup>(2)</sup>.

وهذا ما يعزز- وكما يجد الكاتب- مظاهر التأثير اليوناني بالمعتقدات الدينية الرافدينية والكنعانية التي اكدت على الثالوث الازلي في حياة الالهة:

سميت بالقصائد الهوميرية. للمزيد: ينظر (كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، مصدر سابق، ص 2-4.

(\*\*) هزيود: شاعر تعليمي يوناني، القرن الثامن عشر ق. م، نظم ديواناً شعرياً للفلاحين اسماء (الاعمال والايام) مليئاً بالحكمة والامثال التي ترمز للعدالة، للمزيد: ينظر: (كرم، يوسف: المصدر ذاته، ص 4-5).

(1) اسماعيل، عز الدين: الفن والانسان: مصدر سابق، ص: 55.

(2) اسماعيل، عز الدين: الفن والانسان: مصدر سابق، ص: 56-57.

حياة ← موت ← حياة (بعث)

والتي تجسدت في أسطورة (تموز - عشتار) التي تتضمن أحداثاً درامية يقترن فيها موت تموز وانبعاثه بموت الأرض وانبعاثها، كذلك ما يؤول إليه زواجهما المقدس من انبعاث للحياة وللأرض وللخصوبة والنماء. ولم تقتصر الديانة اليونانية على الالهة القديمة، فقد كان هناك تأكيد على الشياطين والأرواح الوسيطة وكذلك على الهة جديدة قد وفدت اليهم من الشرق ومن الجنوب لتبقى جنباً الى جنب مع الالهة القديمة بالاضافة الى التنجيم الذي دخل اليهم عن طريق بابل<sup>(1)</sup>. ويبدو انها وجدت الأرضية الملائمة لأن تكون من المعتقدات الروحية التي يجد من خلالها الانسان اليوناني القديم حلاً لبعض مشاكله الاجتماعية والنفسية فراح يعظم تلك الاشياء ويتخذ من بعضها الهة خاصة فيما يتعلق منها بالشفاء.

امتزجت العقيدة الدينية لدى الاغريق امتزاجاً عجيباً بحياة الناس بل ان المظاهر الحضارية التي أنشأها اليونانيون القدماء كانت مرتبطة في نشأتها بالعقيدة الاسطورية التي كان لها الأثر الكبير في تشكيل حياة الانسان اليوناني وتوجيه نشاطه الأبداعي<sup>(2)</sup> وهذا ما يتضح جلياً في الموضوعات التي كان يستهدفها الفن اليوناني، فقد كان من أهم الموضوعات التي عالجها هذا الفن هي الأساطير والحياة اليومية، حيث ان معرفة معاني ودلالات المناظر المنحوتة والمرسومة كانت تستلزم المعرفة بالأساطير اليونانية والإلمام بها وبما تحكيه عن الالهة والابطال، اما

(1) اسماعيل، عز الدين: الفن والانسان، مصدر سابق: ص 63.

(2) المصدر السابق، ص: 55 - 56.

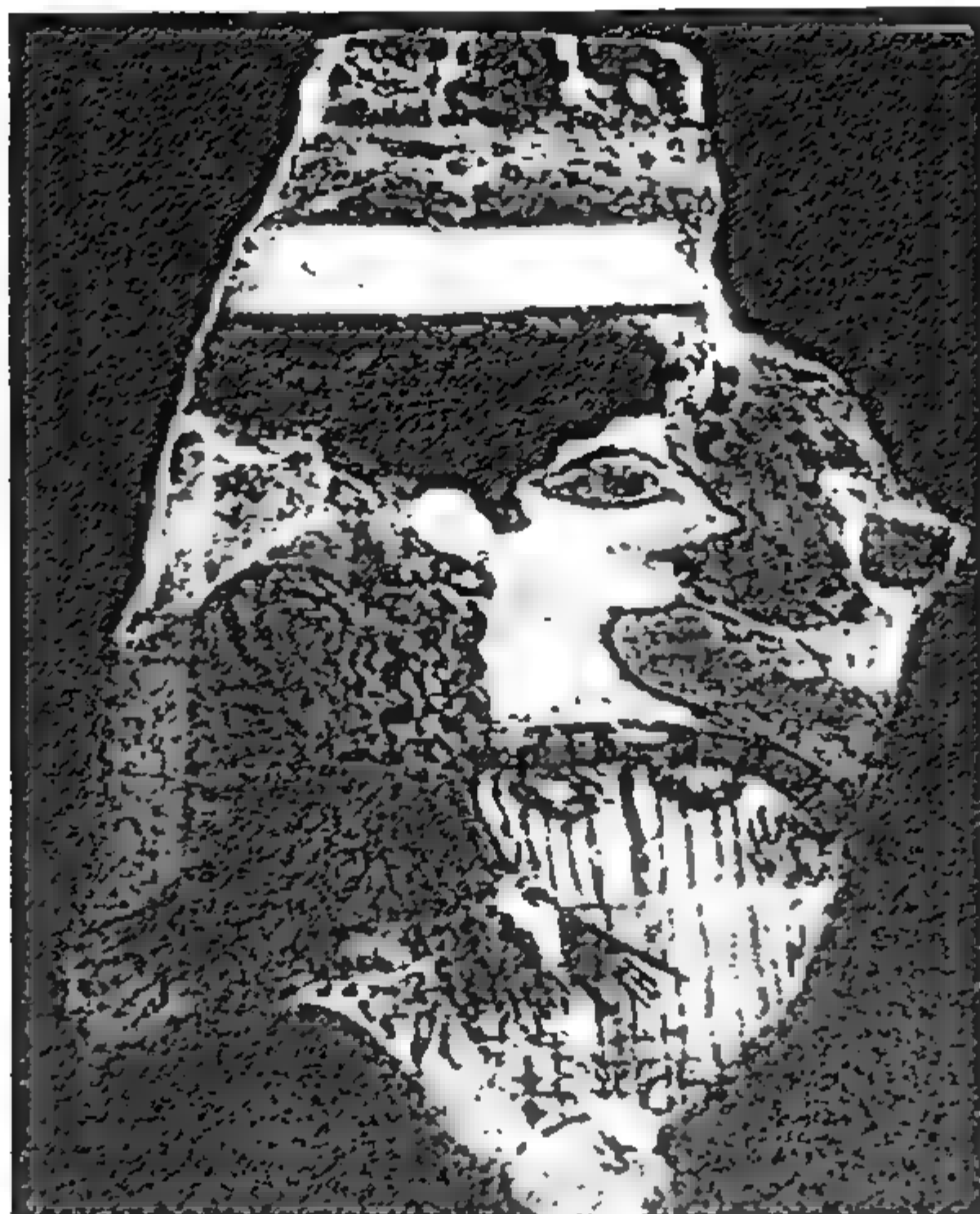


مناظر الحياة اليومية فكانت تعكس واقع عادات اليونان وألعابهم وحروبهم وحياتهم العملية والمنزلية، وقد كان الموضوع الرئيس في الفن اليوناني هو الجسم البشري بما فيه من نواحي الجمال، فألهتهم على هيئة البشر، أما الحيوانات - سواء الحقيقة منها أم الخرافية، التي لعبت دوراً كبيراً في فنون الشرق - فقدت أهميتها في هذا الفن<sup>(1)</sup>، ونلمس ذلك على مدى الأدوار الحضارية للفن اليوناني.

ففي الدور الحضاري الكريتي<sup>(\*)</sup> (2800-1100 ق.م) الذي يعد أحد منابع الفن الاغريقي، استبعد الفنان الكريتي النمط الشبهي للانسان الرمزي وقدم بدلاً عنه تجسيماً لانسان محدد لم يلتزم في تجسيده الدقة الواقعية او يعن بتفاصيل الجسم، في حين ظهرت المرأة في المشاهد العقائدية المصورة بكثرة نظراً لمكانة (الالهة الام) في العقيدة الكريتيّة، وتكشف بعض الصور الجدارية عن المكانة المتميزة للمرأة في المجتمع آنذاك (شكل-33)... ولقد ابتعد الفن الكريتي عن الاسلوب الهندسي الذي شاع خلال العصر الحجري الحديث مقترباً من الاسلوب الواقعي الذي تألق في منتصف الالفية الثانية قبل الميلاد، ويلاحظ في كريت الكثير من المشاهد الطبيعية المصورة لذاتها مثل افريزطيور الحجل والهدهد المصور على جدران احد المنازل القريبة من قصر كنوسوس، (شكل-34).

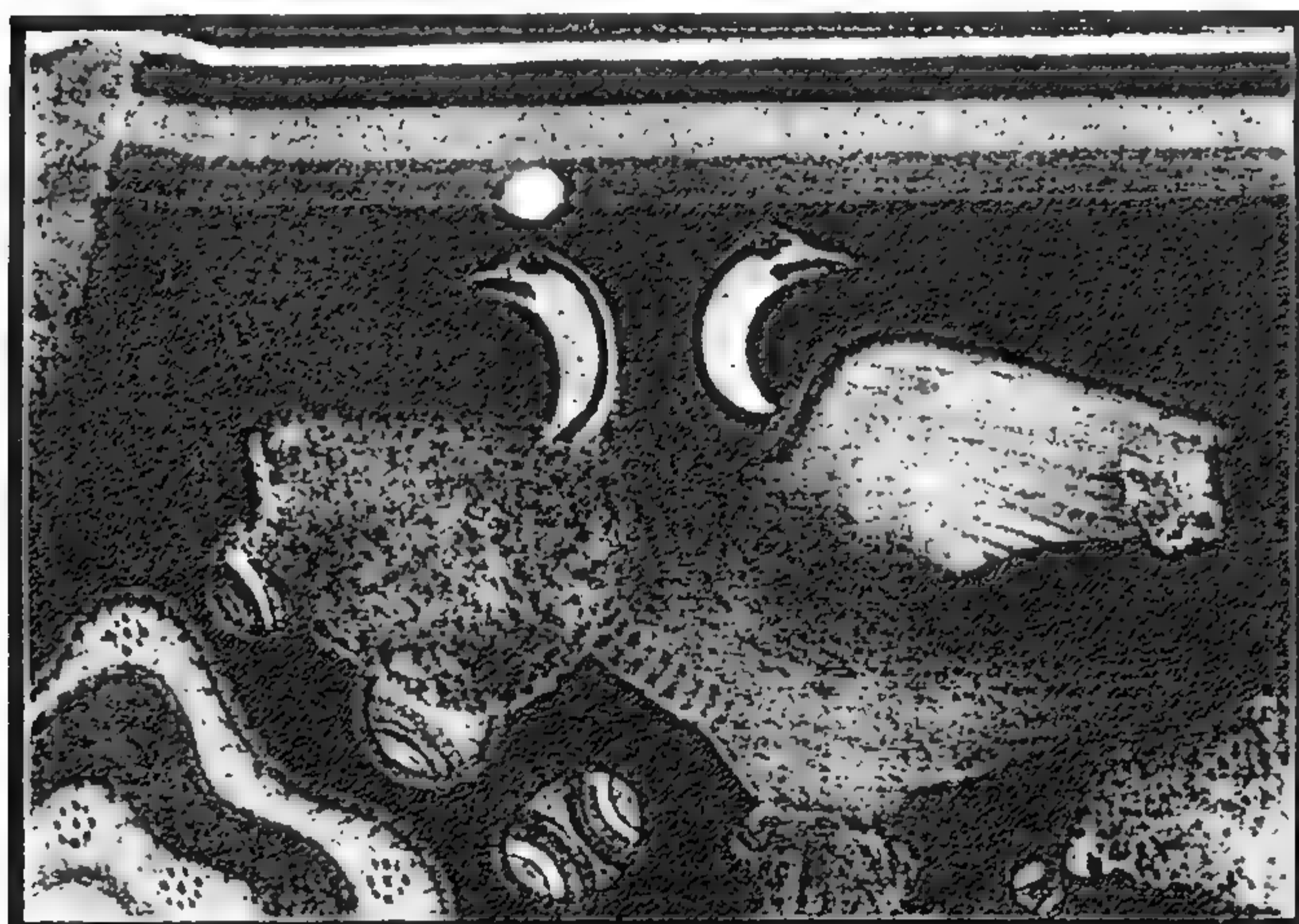
(1) مجموعة مؤلفين: محيط الفنون، مصدر سابق، ص: 56.

(\*) تعرف الحضارة الكريتيّة بالحضارة المينوية نسبة للملك (مينوس) الذي حكم جزيرة كريت كما ورد في الأساطير.



الشكل (33)

الالهة المقدسة- تصوير جداري كريت



الشكل (34)

طيور حجل محلبة- تصوير جداري كريت

يرجع تاريخياً ان يكون الفن الكريت قد تأثر في البداية بتقنية الفن المصري وروحته، فقد كانت مصر صاحبة حضارة بحرية وكان أسطولها يحمل

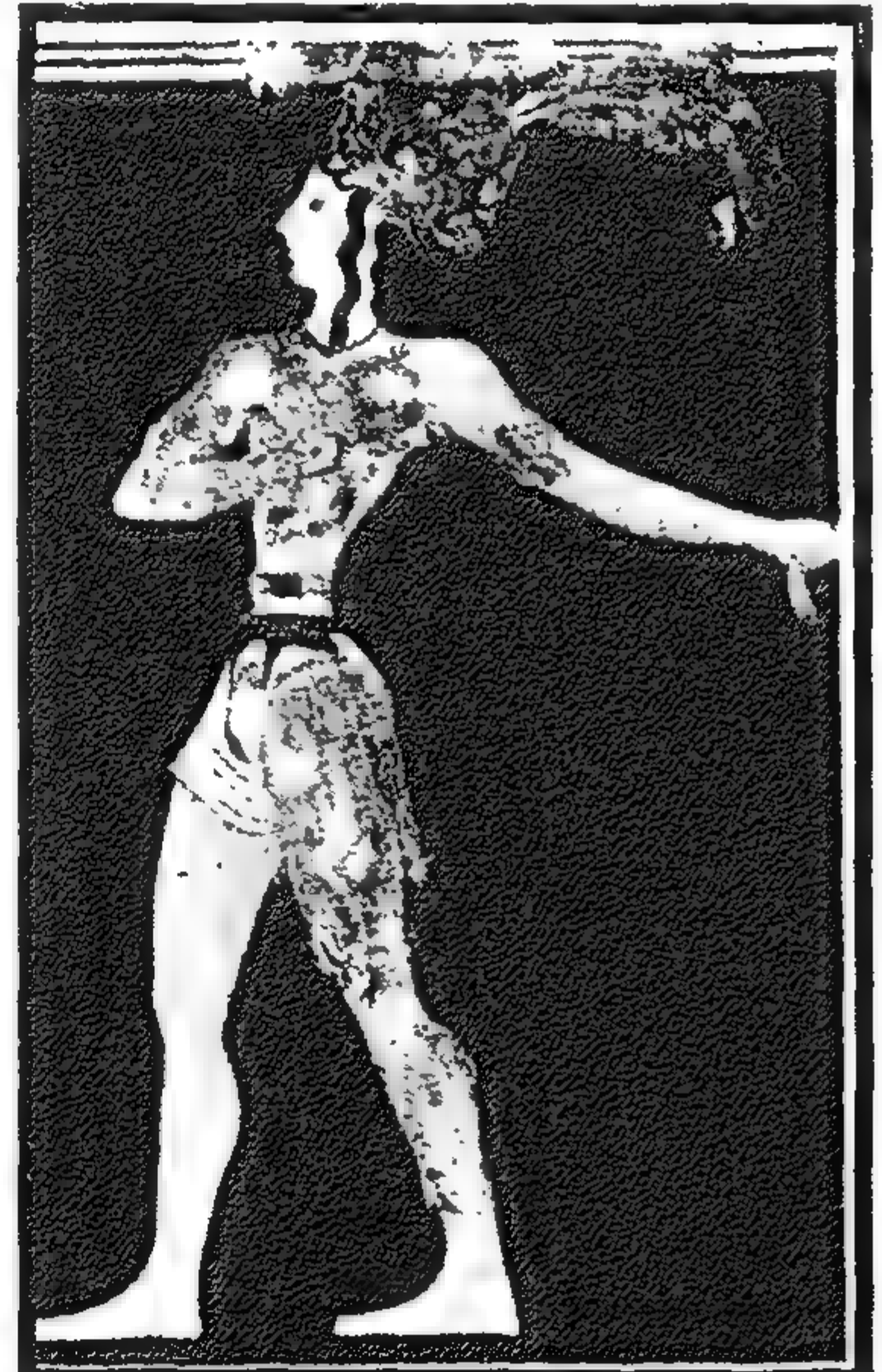


آثار تلك الحضارة في لقاءه مع البحارة الكريتيين آنذاك. على اننا يمكن ان نلمس اثر الفن المصري القديم في الفن الكريتي في الرسوم الجدارية خاصة الرسم الجداري للملك الكاهن او امير الزنبق (شكل-35 أ) في بداية العصر المينوي، فانه يكشف عن وجود صلة بينه وبين لوحة صيد الطيور المصرية بعصا الصيد المعقوفة من الاسرة الثامنة عشر (شكل 35 ب)، إذ يظهر التشابه واضحاً بين الأوضاع الأساسية واتجاه السير وحركة القدمين والمئزر المنسدل من الخصر الى الركبة والصدرية المحيطة بالعنق، ومواجهة الكتفين مع جانبية الساقين وان احتدشت اللوحة المصرية بالعناصر الجمالية التي اكتفت اللوحة الكريتية منها بعنصرين فقط<sup>(1)</sup>.



الشكل (35 ب)

تصوير مصري يمثل صيد الطيور



الشكل (35 أ)

امير الزنبق - تصوير مينوي

(1) عكاشة، ثروت: الفن الاغريقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982، ص: 32-33.



أما في العصر الآرخي (القرنين السادس والسابع ق.م)، فقد كان النحت والتصوير آنذاك خاضعين للنظرة الاخلاقية لطبقة النبلاء وللمثل الأرستقراطي الأعلى في الجمال الجسمي والروحي، فتماثيل الشبان النبلاء الذين احرزوا انتصارات في الالعب الاولمبية (تماثيل ابولو)، والهيئات البشرية، كتلك التماثيل المنحوتة فوق بوابات معبد ايجينا باجسامها القوية ووقفاتها الشائخة، هي النظر الكامل للأسلوب الارستقراطي البطولي، والترفع والأنعزال المتوارث عن التقاليد القديمة، فموضوعات النحت والشعر كانت تشترك معا في نفس المثل الأعلى الرجولي القائم على تصور الحياة بوصفها صراعاً، وفي كونها نتاجاً نموذجياً للتربية الارستقراطية والتدريبات الرياضية الشاملة<sup>(1)</sup>.

لعل من ابرز سمات الفن الآرخي، تضاد العامل الديني، اذ يبدو ان اعماله الفنية قد تخلصت من الارتباطات الكهنوتية ولم تعد تربطها بالدين الا علاقة ثانوية، وتسمى هذه الاعمال تماثيل للعبادة او قرابين نذرية او آثاراً جنازية لكن استخدامها في الاغراض الشعائرية اضعف مبررات وجودها فقد كان هدفها الحقيقي هو تحقيق العرض الكامل للجسم البشري وتفسير جماله وفهم صورته المحسوسة دون اية مضمونات سحرية او رمزية وهي بحد ذاتها لا ترتبط على الاطلاق بالشعور الديني ولا تجمعها بالتراث العقائدي الا روابط ضعيفة، وهي اذا ما قورنت بآي عمل ينتمي الى الشرق القديم فسوف تدرك ما في فكرتها من تحرر، فالعمل الفني في الشرق القديم سواء اتخذ صورة اله او انسان، وثيق الارتباط بالطقوس الدينية. وكانت صور المناظر اليومية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالايان بالخلود وعبادة الموتى، وفي الفن اليوناني نجد مثل هذه

(1) هاوزر، ارنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، مصدر سابق، ص: 91.

العلاقة تجسدت في فترة معينة منه ولكن لم تكن قد بلغت هذا المستوى من الوثوق. فهذا ما يشير الى انحلال الرابطة القديمة الوثيقة بين الفن بالدين وفي العصر الأرخي خاصة في الفترة المتأخرة منه. وازداد تبعاً لذلك إنتاج الاعمال الدنيوية على حساب الاعمال الدينية بالرغم من بقاء حيوية الدين وتأثيره في المجتمع ولكن لم يعد الفن خادماً له.... ومن هنا تولد فهماً جديداً للفن، فهو لم يعد وسيلة لغاية بل اصبح غاية في ذاته، ففي البداية كان كل لون من ألوان النشاط الروحي يتحدد في دقة بالغرض المفيد الذي يخدمه غير ان لها القدرة على التحرر من غرضها الاصلي والميل الى الاستقلال بنفسها فتصبح بلا غرض بل يكون لها نوع من الاستقلال الذاتي....، وهكذا فان الفن الذي كان في الاصل خادماً للسحر والطقوس الشعائرية واداة للاعلام والتحميد ووسيلة للتأثير في الالهة والأرواح والناس قد أصبح نشاطاً خالصاً ((منزهاً)) يمارس لذاته ومن اجل ما يكشف عنه من جمال<sup>(1)</sup> فلم يعد مصير الانسان معلقاً بين ايدي تلك القوى السحرية المجهولة التي تتحكم فيه دون ان يعرف حقيقتها وكنهها، بل بات يعيش بنفسه ولنفسه ساعياً الى ممارسة الحياة ومجابهة مشاكل الوجود<sup>(2)</sup>، وما ان بدا الفكر الفلسفي اليوناني الكاتب عن نشأة الكون بالظهور في القرنين (5، 6 ق.م) بدأت الحركة العلمية تتجه نحو العقلانية، فبرغم الجدل القائم حول حقيقة الوجود واصل الكون ونشأة الحياة والطبيعة، فقد نقض الفلاسفة اليونانيون الأوائل في رؤاهم الجدلية المعتقدات والمفاهيم التي تتخذ من الميثالوجيا أساساً في تفسير تلك الحقائق.

(1) هاووزر، ارنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، مصدر سابق، ص: 95-97.

(2) عكاشة، ثروت: الفن الاغريقي، مصدر سابق، ص: 91.

فقد اعلنت الفلسفة الطبيعية قطع صلتها بالميثولوجيا عندما احلت العلم محل الاساطير، من خلال تفسيرها للطبيعة والكون على اساس الادراك الحسي أي تفسير مادي قائم على ملاحظة الاشياء ذاتها<sup>(1)</sup>، وقد شن طاليس والأيونيون من بعده<sup>(\*)</sup> هجوماً على الفكر الاسطوري الذي قام اساساً على الصورة الخرافية للعالم في القرون السابقة، فقد جاء استبدال العناصر الخارقة للطبيعة بعنصر طبيعي تنتهي اليه جميع تحولات المادة<sup>(2)</sup>، وبذلك لم يتعد الفلاسفة الطبيعيون الى ابعد من المظاهر المحسوسة، فانحصر تفكيرهم واستنتاجاتهم فيها، وطاليس حين بحث في هذه المظاهر لم يجد بداً من البحث عن عللها، فلا بد لكل موجود سبب، ولم يكن هذا السبب خارجاً عن نطاق الطبيعة المحسوسة<sup>(3)</sup>.

واذ يُعد الفيثاغوريون في فكرهم الفلسفي، الاتجاه المناهض للفكر الأيوني، فانهم رفضوا كذلك المعتقدات والمفاهيم الاسطورية تلك، حيث كان نهجهم الفلسفي يسير وفق منهج التفكير العقلي المجرد، فهم قد تصوروا العالم تصويراً تجريدياً يقوم على اساس المبادئ الرياضية، حيث وجدوا تشابهاً كبيراً بين نظام الكون ونظام الاعداد والاشكال والاصوات والحركات ولم يجدوا للعناصر المادية التي قال بها الايونيون وهي الماء والتراب والنار والهواء، من نظام ثابت، واستتجوا ان مبادئ الاعداد هي اصل الموجودات بل انهم عدّوها اعداداً، وان العالم كله عدد ونغم فوحدوا بذلك بين عالم الاعداد وعالم الموجودات<sup>(4)</sup>.

(1) مهدي، ثامر: من الاسطورة الى الفلسفة والعلم، مصدر سابق، ص: 180.

(\*) امثال الفلاسفة: انكسيمندريس، أنكسيمانس، هرقليطس، انكساغوراس، ديموقريطس.

(2) مهدي، ثامر: من الاسطورة الى الفلسفة والعلم، مصدر سابق، ص: 213.

(3) الجندي، انعام: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مصدر سابق، ص: 18.

(4) المصدر السابق، ص: 33.



نحنا الأيليون<sup>(\*)</sup> منحى الفيشاغوريين في رفضهم تفسير الظواهر الطبيعية وفق المفاهيم الميثالوجية، وقد نظروا الى الكون والحياة وفق منظور فكري ماورائي يقوم على مبدأ وحدة الوجود، كما رفضوا التجربة الحسية لأنها - وفق اعتقادهم - لا توصل الى الحقيقة، وان المعرفة العقلية انما هي المعرفة الحقيقية الواضحة. وقد استنكروا تصور البشر لألهتهم<sup>(1)</sup>، حيث هاجم (اكزينوفان)<sup>(\*\*)</sup> النزعة التي تزعم فكرة التشابه بين الالهة والبشر بقوله: ((ان الناس هم الذين استحدثوا الالهة و اضافوا اليها عواطفهم وصوتهم وهيئتهم... ولو استطاعت الثيران والخيول لصورت الالهة على امثالها))<sup>(2)</sup>.

تأرجحت الفلسفة الاغريقية طوال تاريخها بين تلكما النزعتين المتعارضتين، العقلانية والحسية في سعيها الى الحقيقة، ولم يحاول الفلاسفة اليونانيون التوفيق بينهما الى ان جاء ارسطو فذهب الى ان (الافكار العامة والقواعد المنطقية التي تنظمها انما هي وليدة النشاط الفكري الذي يبنى اصلاً على ما تمده به الحواس التي هي المصدر الاول لكل تجربة). وقد اتخذ الفن

(\*) امثال الفلاسفة: بارمنيدس، زينون الأيلي، ميليسوس، اكسا نوفان.

(1) الجندي، انعام: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مصدر سابق، ص 36.

(\*\*) اكزينوفان: فيلسوف يوناني ومؤسس المدرسة الأيلية، يعد من النقاد الاوائل لمذهب مركزية الانسان في الكون والاساطير، وقد تناول مفهوم الوجود من وجهة نظر مادية محضة مع الفلاسفة ممن سبقوا سقراط، مثل القائلين بالتراب والماء وما يولدانه، وقد سهلت آرائه الأمر لصياغة مشكلة العلاقة بين مقولات فلسفية متعددة مثل: المفرد والمتعدد، المتطابق والمتغير وقد حاول ان يبرهن على عدم كتابة المعطيات الحسية او (الانطباعات) ينظر: (روزنتال، م: الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص 45).

(2) كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، مصدر سابق، ص 28.

الاغريقي من تلك الازدواجية اساساً لمنجزاته التي انبثقت عن التوفيق او ((التأليف)) بين هاتين النزعتين المتعارضتين، وادت واقعية الفن الاغريقي الى السعي الدؤوب لبلوغ درجة الكمال في نقل ما تراه العين بمرونة فائقة ونجح الفنان الاغريقي في أحالة الشكل الواقعي الصادق الى تزواج موفق بين الايقاعات والنسب معبراً عنها بالارقام، وعلى هذا مضى المعمارى ينسق بين ما يدعى وظيفة المبنى وبين النسب المريحة، وقد كان لآراء وافكار الفلاسفة اثره في تحديد منهجية الفن الاغريقي ومضامينه الجمالية. ففيثاغورس وضع منذ القرن السادس ق.م- بطريقته العقلية التجريدية- الأسس التي خضع لها الفن الاغريقي فيما بعد، وهي الانتقال من الهندسة الى العلاقات العددية التي تحدد الاشكال واستحداث النسب المتناسقة<sup>(1)</sup>، إذ ان الاعداد لها هارمونية خاصة تؤلف القانون الموضوعي الذي يؤثر في جميع مظاهر الحياة وبالتالي في الفن<sup>(2)</sup>.

وكان تأثير نظرية العدد الفيثاغورية قد تسلل الى جميع الفنون وخلع على كل منها ما يناسبه، وكما اعتمد تناسق معبد الباثينون على ((مقياس التناسب)) كذلك اشتق الفنان بوليكلتيس ابعاده التي طبقها على الجسم البشري من العلاقات الرياضية بين اجزائه<sup>(3)</sup>. واكد هيرقليطس على مبدأ النسبية، فالنسبة في الجمال مردها الى اختلاف الانواع، فقد كانت نظرتة حول نسبة الاشياء والتغير ذات ابعاد كثيرة في مفاهيم قضايا الفكر والفن، وكانت نظرتة للجمال تتحدد

(1) عكاشه، ثروت: الفن الاغريقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982، ص 117.

(2) عوض، رياض: مقدمات في فلسفة الفن، ط 1، جروس بيرس، طرابلس، لبنان، 1994، ص 172.

(3) عكاشه، ثروت: الفن الاغريقي. مصدر سابق، ص 103.

بالتناسق الذي يعني وحدة الاضداد، وبتداخل تلك الاضداد مثلاً يتداخل اللون الاسود بالابيض والاصفر بالأحمر، ويرى هيرقليطس ان المضمون الجمالي يزداد روعة كلما كانت الاضواء المكونة له مخفية، وهكذا يكون هيرقليطس قد وضع مفهوماً جديداً في علم الجمال<sup>(1)</sup> في حين يعتبر ديمقريطس الزيادة في الشيء او النقصان يقضي على جمال الشيء ذاته وانما الشيء الرائع هو الشيء المتناسق المحدد، كما ان الجمال يكمن في النظام الصارم وفي التناسق والتناسب والانسجام بين الأجزاء<sup>(2)</sup> في حين اعتبر بروتاجوراس ان الانسان هو مقياس كل شيء.

اماسقراط فكان يدعو الى مبدأ الموازنة بين متطلبات الجسم ومتطلبات الروح، بين العالمين، الواقعي والمثالي، وهو يقول في ذلك: ((فليكن فنانونا من طراز اولئك الذين وهبوا القدرة على تمييز الطبيعة الحقّة لكل ما هو جميل ورشيق، وبهذا يتسنى لشبابنا ان يحيا في عالم سوي بين المناظر الخلابة والاصوات المشجية مستقبلاً الخير في كل شيء. ولسوف ينساب الجمال الذي هو فيض جلائل الاعمال في العين والأذن كما يناسب من منابع النقاء النسيم العليل الواهب للصحة فيبعث الروح بطريقة خفية غير محسوسة وينقلها من ماضٍ بعيد سحيق الى عالم تتصاغر فيه المحبة والتعاطف وجمال العقل))<sup>(3)</sup>. في حين دعا افلاطون الى ان يتوجه الفكر وكذلك الفن نحو الصفات الجوهرية وحدها، نحو الماهيات، وعلى الانسان (الفنان) ان يرقى شيئاً فشيئاً بهذه الماهيات حتى يبلغ

(1) اوفسيانيكوف، م، وسميرنوف: موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب، باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، 1975، ص 15.

(2) عوض، رياض: مقدمات في فلسفة الفن، مصدر سابق، ص 173-174.

(3) عكاشه، ثروت: الفن الاغريقي، مصدر سابق، ص 92.



اسمى صورها، مرتبة الصور او الاشكال المحضة المجردة من العلاقات والارتباطات بالاشياء المادية المحسوسة<sup>(1)</sup> اذ ان الاشياء المحسوسة والمرئية ما هي الا صور الافكار غير الملموسة، بل هي ظلال وانعكاسات لها، وعليه فان التغيير والتبديل والتحول الذي يلحق بها يعني النقصان لأن الثبات والنقاء انما تختص بالأفكار والمثل. واذن فالجمال يتجلى في كافة الاشياء بنسب متفاوتة في القوة والضعف.

وهكذا تصبح العلاقة بين الاشياء المحسوسة والمثل علاقة بين الافكار وبين عالم التجربة الحسية، أي علاقة صور تقريبية ناقصة عن الجواهر الكامنة الكائنة في عالم الافكار، عالم المثل الازلي اللامتغير<sup>(2)</sup>. وفي ذلك يقول افلاطون: ((ليس الفن الا ابرازاً لصورة الاشياء المحسوسة التي ليست هي نفسها الا صورة للمثل. فالفن اذن ليس الا صورة لصورة))، وهذا ما يعني عند افلاطون قصور الفن عن بلوغ الجمال الحقيقي الذي هو في نظره الجمال المثالي<sup>(3)</sup>. غير ان ارسطو لم يتفق مع افلاطون في مثاليته، فقد كان يؤكد على الناحية العقلية والذهنية، وكان يعد رغبة الانسان في المعرفة هي منبع الرضى الجمالي وليس عالم الافكار والمثل، فالمرء يتعرف على الاشياء حال النظر اليها فيبدأ بالتفكير بها<sup>(4)</sup>، وهو لم يرفى الافكار سوى تعميمات تأخذ طريقها الى الفكر بدءاً مما تقرره الحواس رافضاً

(1) المصدر السابق، ص 144.

(2) عوض، رياض: مقدمات في فلسفة الفن، مصدر سابق، ص 177.

(3) عكاشة، ثروت: الفن الاغريقي، مصدر سابق، ص 98.

(4) اوفسيانيكوف، م. وسمير نونفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، مصدر سابق،

الابتعاد عن الحقيقة المادية العينية التي اراد افلاطون ان يتجاوزها كونها زائفة وخادعة، فارسى بذلك قاعدة جديدة للواقعية واعطى وزناً للتجربة والحواس الانسانية واشاد نتيجة لذلك بالمحاكاة وافر دورها في الفن<sup>(1)</sup> وما برح اليونانيون ان تأثروا بهذه الافكار وما تدعو اليه من استخلاص كل حقيقة من الشواهد الحسية العينية، فعرفوا الشك الفلسفي في قدرات العقل وظهر نوع من التوازن بين اتجاهاتهم العقلانية والواقعية التي تجنب الى النزعات الحسية والطبيعية، خاصة وان تياراً جديداً تزامن ظهوره مع هذه الافكار يدعو الى التخلي عن الافكار العامة المجردة والتفكير النظري في الحقائق الكلية، مما ادى ذلك الى تحرير الافكار العامة من نظرية المطلق والى زعزعة اركان الفن الكلاسيكي، فانحصرت بذلك الثقة في المدركات المباشرة بعد حالة التراخي بالايمان ببلوغ الكمال المطلق والنسب الكلية وقلل من اهتمام الناس بالرياضيات العقلية، وتوقع الانسان داخل اطار حياته واحساساته الذاتية، وتحققت معاني الفردية في صور شتى شاعت في الحياة العامة. وحين نحى ارسطو عن الفكر اليوناني طبيعته المجردة تجرداً مطلقاً واعطى الاهمية للنزعة التجريبية للحواس احلّ التعبير عن الشعور محل تطبيق المبادئ العقلانية العامة، وبرهن على هذه المقولة بنظرية تطهير الوجدان من خلال الفن (كارثاسيس)، ومن هنا ظهرت المقارنة التي جعلت من الفن تعبيراً عن الوجدان في نفس الوقت الذي هو فيه مطهر للوجدان، وبذلك عزز ارسطو التيار الواقعي والنزعة الطبيعية في الفن الاغريقي<sup>(2)</sup> ومن خلال

(1) عكاشة، ثروت: الفن الاغريقي، مصدر سابق، ص 120.

(2) عكاشة، ثروت: الفن الاغريقي، مصدر سابق، ص: 122.

تلك الآراء الفلسفية والفكرية وغيرها، كشف الاغريق عن احساسهم بالجمال وباهمية الشكل والتناسب والنظام، وهذا ما ارتبط بالفكر اليوناني الذي وصل الينا وتحديدأ اشعار هوميروس الذي استعمل اهم التعبيرات الجمالية مثل، الرائع والجمال والتناسق، وهو يرى ان كل ما هو رائع ومتناسق وموضوعي واقعي، بمقدور الانسان فهمه وتحسسه<sup>(1)</sup>، فضلا عن تحرر العلم من قيود الدين وتطور البحث العلمي تطوراً مستقلاً، واهتمام علماء الرياضة اليونان في وضع قواعد الحساب والمثلثات وحساب التفاضل والتكامل، اذ انهم وصلوا بهندسة الأبعاد الثلاثة الى درجة الكمال النسبي<sup>(2)</sup>. فتشكل بذلك ولاول مرة ((مفهوم الجمال)) الذي لم يكن حتى ذلك الوقت الا جانباً من الأبداع الغريزي<sup>(3)</sup>. فراحت تلك الآراء الفلسفية تلقي بظلالها على الفن الاغريقي خاصة في العصر الكلاسيكي (480-330 ق.م)، تمكن الفنان من خلالها- وبعد جهد جهيد استغرق اكثر من قرن من الزمان- ان يلم بتركيب الجسم البشري وتكوينه المامأ تاماً والتعبير عنه ككل متسق مستفيداً من المعرفة السابقة، التي جسدها المثالون والمصورون في اعمالهم الفنية في العصر العتيق، فكانت خطوة الفنانين التالية هي استخدام هذه المعرفة في اتجاهات مختلفة في تصوير الحركة والأحاسيس وفي اظهار الملابس وتقاطيع الجسم حتى يكون اقرب الى الطبيعة... وتتميز هذا العصر بخاصية التعبير عن الانفعالات، ليس فقط عن طريق أوضاع الاشخاص- كما كانت في السابق- ولكن عن طريق

(1) اوفسيانيكوف، م. وسمير نوبا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، مصدر سابق، ص: 11.

(2) ديورانت، ول: قصة الحضارة، حياة اليونان، ترجمة: زكي نجيب، محمد طه سالم، جامعة

الدول العربية، القاهرة، ب ت، مج 7-8، ص: 209.

(3) عكاشة، ثروت: الفن الاغريقي، مصدر سابق، ص: 91.

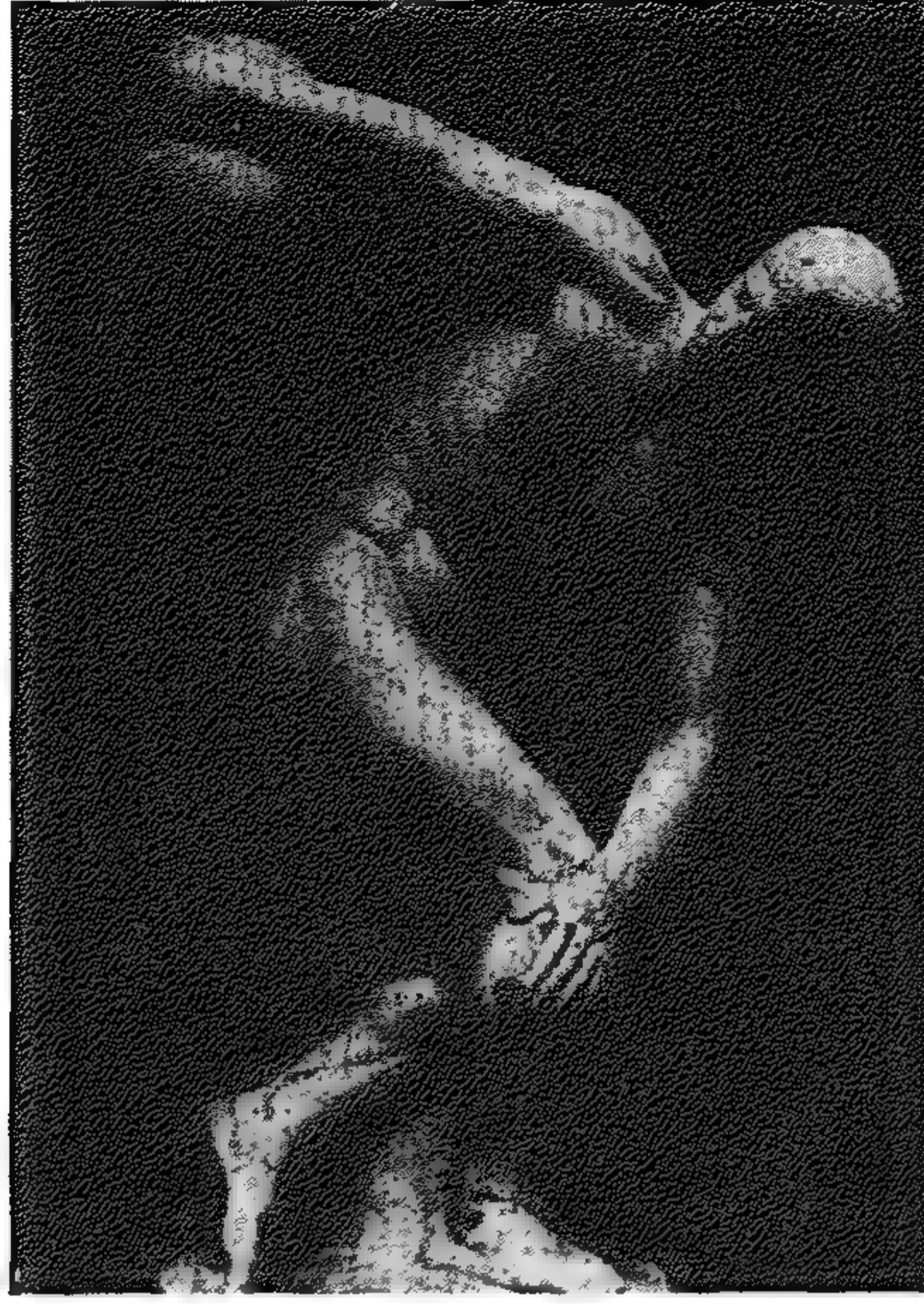


قسمات الوجه، فالالم والمفاجأة والخوف وغيرها من الانفعالات امكن اظهارها بطريقة صحيحة، كما حدث تطور كبير في تمثيل الملابس فانطوأتها اقتربت من الواقعية ولم تعد تُمثل هندسياً<sup>(1)</sup>.

ان اشد ما يفتخر به اليونانيون هو جمال الجسم البشري ورشاقته ابان اوج نموه واكتماله. الا ان اظهار ما ينطوي عليه الجسم البشري من ايجاءات، مثل قوة الرياضيين البدنية، التي كانت تعد ضرورة للاحتفاظ بسلامة دولتهم خلال معارك التلاحم الجسدي الذي يميز فنهم الحربي، وحرص اليونانيون ايضاً على عرض الاجسام الفتية المتكاملة السليمة لشبابهم من ابطال الرياضة وهم في عنفوان قوتهم... وكان عرض حركة الجسد العاري امراً مألوفاً في الحياة اليومية اليونانية، فيجد فيها المثال فرصة لملاحظة نسب الجسم البشري وعضلاته في شتى الاوضاع وهو ما تجلى في النماذج الشهيرة مثل تمثال (رامي القرص) للفنان ميرون (شكل-36) والكثير من تماثيل ابطال الرياضة للمثال بوليكليتس، وقد بلغت الدقة في محاكاة الجسد العاري للرجل ذروتها في القرن الخامس ق.م<sup>(2)</sup>.

(1) مجموعة مؤلفين: محيط الفنون، مصدر سابق، ص: 62-63.

(2) عكاشة، ثروت: الفن الاغريقي، مصدر سابق، ص: 95.



الشكل (36)

#### رامي القرص للفنان ميرون

ابتعد الفنانون الاغريق عن تمثيل التفاصيل الاضافية خلال العصر الكلاسيكي مكتفين بنحت الاجساد البشرية فيعبرون بها عما يقصدون. اذا انهم لم يصوروها كما وقعت عليها عيونهم، بل جردوها من معالم الزمان والمكان، ومثلوها عارية مضافين عليها مثالية مفعمة بالتناغم والأيقاع. ولذلك تبدو موضوعاتهم النحتية، وان جاءت مكررة، دؤوبة في البحث عن الافضل والاجود، إذ لم تكن غاية النحت هي تسجيل الاحداث التاريخية او الاسطورية بقدر ما كانت تكمن في جمال الاشكال ونبل الافكار التي تمثلها، وهكذا جاء فن فيدياس ليسجل المثل الاعلى ممتزجاً بالحقيقة امتزاجاً شفافاً<sup>(1)</sup>.

(1) المصدر السابق، ص 375.

وفي العصر الهلنستي (330-100 ق.م)، فأن رسومه تعد امتدادا للأسلوب الكلاسيكي الذي يعتمد على الخطوط الخارجية في إبراز الأشكال التي تكون صقيلة في الوقت الذي تكون فيه الخلفية خشنة قليلاً، أما الموضوعات فبعضها يصور حياة جامدة في حين يصور البعض الآخر مشاهد حية، ويذكر بعض المؤرخين<sup>(\*)</sup>، أن فن التصوير الاغريقي بلغ ذروته في بداية العصر الهلنستي، فقد اتقن الفنانون مزج الالوان واظهار الظل والضوء والإحساس بالعمق ((المنظور)) والفضاء<sup>(1)</sup> (شكل-37).



الشكل (37)

تصوير جداري هلنستي

(\*) وهو المؤرخ الروماني بلني الكبير الذي عاش في القرن الاول الميلادي.

(1) الشاوي، ناصر عبدالواحد: تاريخ الفن الاغريقي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، 2001، ص 347.



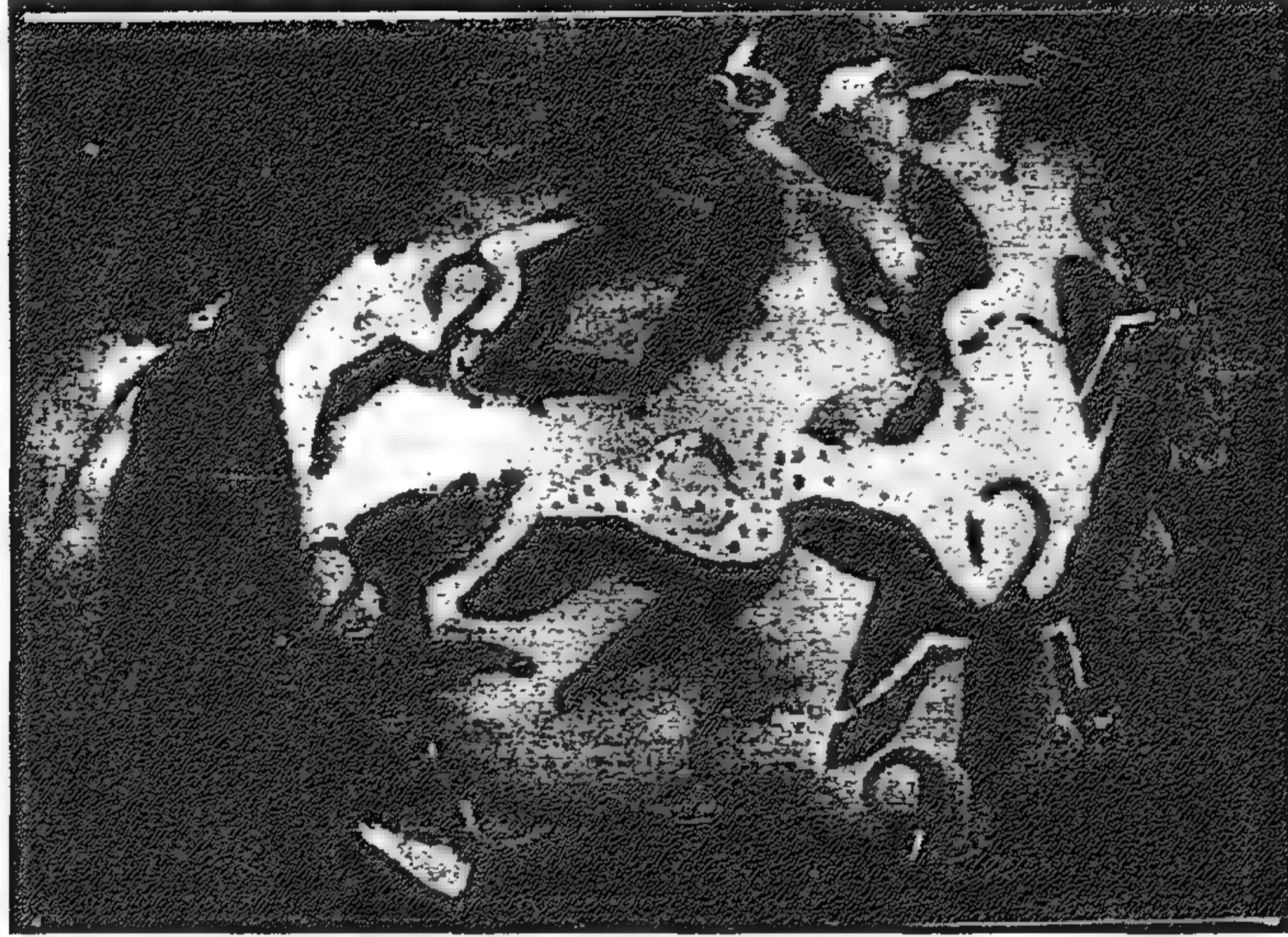
اتجهت تلك التغيرات الاساسية في الفن الى تحقيق المزيد من الواقعية في التصميم والحركة والتعبير، وكانت توجهات الفنان تركز على تصوير اوضاع متعددة للجسم البشري والتعبير عن حركته بطلاقة، والمغالة في اظهار طيات الملابس ونسيجها، بالاضافة الى سبر غور شخصية الانسان وانفعالاته وتسجيل ذلك كله باسلوب واقعي<sup>(1)</sup>.

وفيما يتعلق بالتصوير الاغريقي القديم فلم يبق منه الا القليل من منجزاته التي لا تعطي لنا الا اللمحة الموجزة عن جوهر الفن في ذلك العصر فقد طالته يد الزمن بالتشويه والتحطيم والسبب في ذلك ان تلك الرسوم قد رسمت على مواد لم تقاوم عوامل التلف المختلفة لذلك فان المعلومات عن التصوير قليلة جداً، وازاء هذا الوضع لجأ بعض المهتمين بفن التصوير الاغريقي الى اعتماد الرسوم التي تظهر على الفخاريات، ومع ان الفخاريات - ومنذ فترة الاسلوب الهندسي - تعكس لنا مواضيع دينية، اسطورية وشعبية، فهي تسلط الضوء كذلك على جانب مهم من تقنيات التصوير والانشاء وتعكس الحس المرهف للفنان الاغريقي الا انها تبقى قاصرة عن تكوين صورة كاملة عن فن التصوير الاغريقي، ومع ذلك تشهد المصادر الادبية على التقدير الكبير الذي كان يحظى به التصوير ورساموه امثال بوليغنوتس وميكون اللذان ابدعا اعمالاً فنية حازت على شهرة واسعة في مدينتي اثينا ودلفي خلال النصف الاول من القرن الخامس ق.م<sup>(2)</sup>.

(1) عكاشة، ثروت: الفن الاغريقي، مصدر سابق، ص 484.

(2) الشاوي، ناصر عبد الواحد: تاريخ الفن الاغريقي، مصدر سابق، ص 211 وعكاشة، ثروت، الفن الاغريقي، المصدر السابق، ص: 554.

تعد الاواني المصورة المرآة التي تعكس ملامح فن التصوير الاغريقي، ففي خلال العصر العتيق وحتى اواخر القرن السادس ق.م، لم يكن هناك فارق بين التصوير والرسم على الأواني الخزفية الى ان ظهر الى الوجود الطلاء الجصي لتصوير الاعمال الفنية قرابة سنة 530 ق.م، ففتح المجال امام الفنانين خلال عصر بريكليس وتشيد البارثينون و بصفة خاصة خلال العصر الكلاسيكي لازدهار فن التصوير على اللوحات الجدارية الضخمة الذي انتزع مكان الصدارة من الرسم على الأواني الخزفية والتصوير العادي<sup>(1)</sup> (شكل-38).



الشكل (38)

تصوير جداري يمثل هرقل يفتك بالصقور

بقيت رسوم المشاهد الأسطورية والافاريز الحيوانية سائدة في الفن الاغريقي القديم حتى بداية القرن السادس ق.م، لكنه بنهاية الربع الأول من هذا القرن بدأ الفنان الاغريقي يؤكد على المشاهد القصصية دون الافاريز

(1) عكاشة، ثروت، الفن الاغريقي، مصدر سابق، ص 692.

الحيوانية التي اخذت بعداً ثانوياً، فقد عثر على آنية في احد القبور الاثروسكية يتضمن كل جانب من جوانبها ستة افاريز من بينها افريز واحد فقط يتضمن رسوم حيوانات وهي تتصارع او تتقابل حول رمز نباتي، بينما زينت بقية الافاريز مع المقابض برسوم ما يزيد عن مائتي شخص بمشاهد قصصية اسطورية<sup>(1)</sup> (شكل-39)، و ربما كان استخدام الصور الميثولوجية للتعبير الرمزي عن بعض المشاكل الاجتماعية والسياسية التي كان يعاني منها المجتمع الاغريقي، في حين برزت في القرن الرابع ق.م اعمال الرسم على الفخار باستخدام الالوان بقيم متعددة وذلك عن طريق زيادة استخدام اللون الأبيض مع بقاء سيادة أسلوب رسم الاشكال باللون الاحمر، ومن ناحية الانشاء التصويري، فقد استخدمت مستويات مختلفة لتوزيع الأشخاص، ومع ان رسامي القرون السابقة قد مارسوا ذلك، الا ان رسامي هذا القرن اهتموا بانشاء اكثر تعقيداً خاصة في معالجة موضع عمق الميدان، كذلك هيمنت عملية زخرفة الاشكال على سائر الفنون اذ لاقت استحساناً كبيراً لدى الجمهور، وبرز استخدام الخط في تكوين الزخرفة حتى اصبحت هذه الصفة اهم ما يميز رسوم الآنية خلال هذا القرن<sup>(2)</sup> (شكل-40).

(1) الشاوي، ناصر عبد الواحد: تاريخ الفن الاغريقي، مصدر سابق، ص: 101.

(2) المصدر السابق، ص: 224.





الشكل (40)

استخدام الخط على الأنية في

تكوين الزخرفة

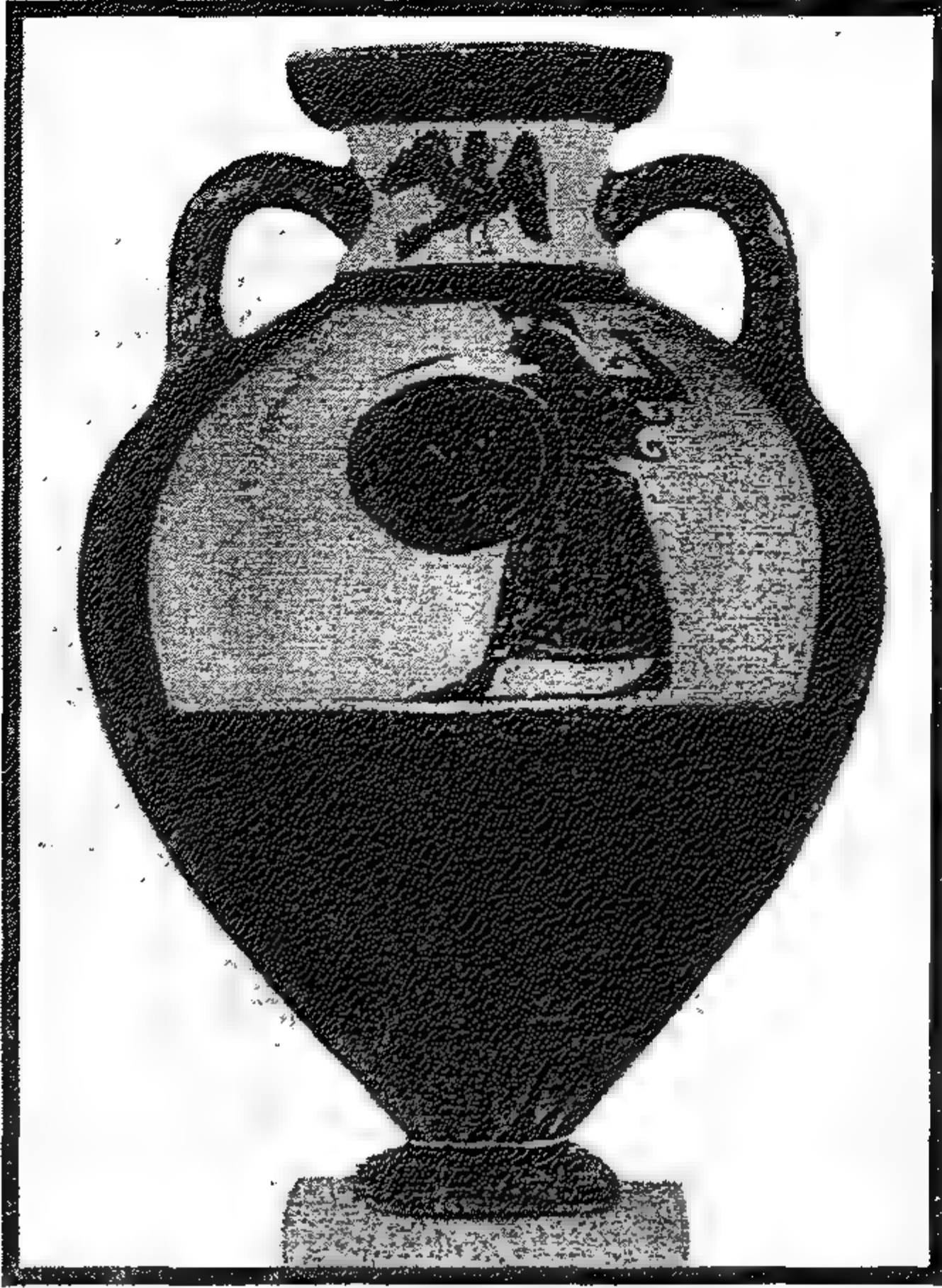


الشكل (39)

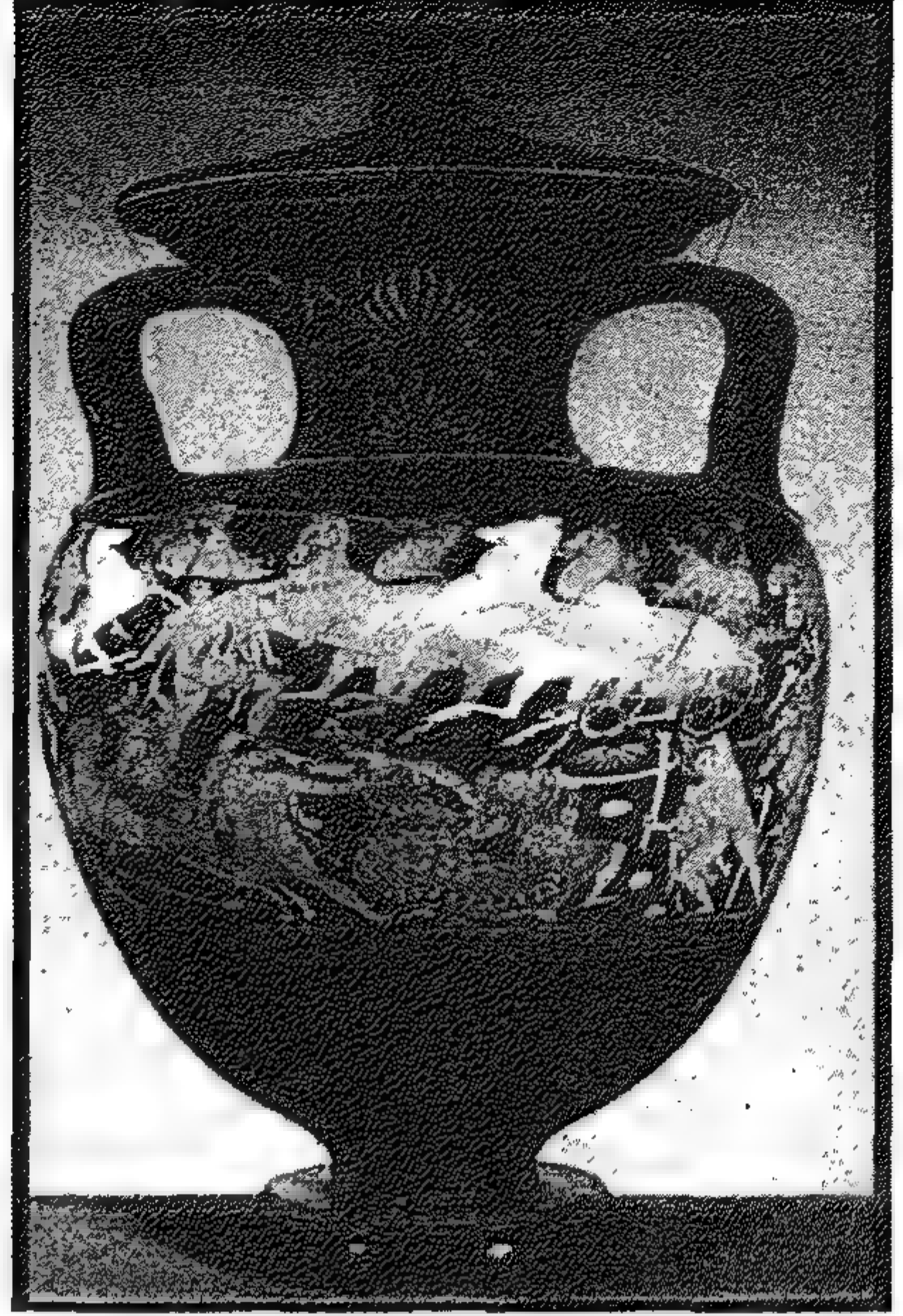
مشاهد قصصية اسطورية

تضم الزخارف المصورة عنصرين أساسيين هما، الصيغ الزخرفية والمشاهد التي تصور الأشخاص، ولم تكن تلك الزخارف في بادئ الأمر منتظمة في توزيعها على الأناء، لكنها ما لبثت أن اتخذت منهاجاً منتظماً وعلى مساحات محدودة، أما لتركيز الانتباه نحو الأجزاء التي يتألف منها الأناء، كالفوهة والعنق والكتف والبدن والذراعين، وأما لتحديد المشاهد المصورة، وقد تشغل هذه الزخارف سطح الأنية بأكمله أو تقتصر على زخرفة مركزية على الأناء (شكل 41 أ، 41 ب)، وقد كانت الزخارف في بعض الأحيان تختزل إلى مجرد وحدات زخرفية متكررة في تركيبات متباينة، كزهرة اللوتس والمراوح النخيلية والزخارف الخطية الحلزونية البسيطة، كالزخارف النوئية والكافية والمتموجة أو المركبة وما إلى ذلك. ومع أن أكثر هذه الزخارف كان نتاج العصور السابقة إلا أنها تطورت فوق أسطح الأواني إلى تصميمات رشيقة وجميلة.





الشكل (41 ب)



الشكل (41 أ)

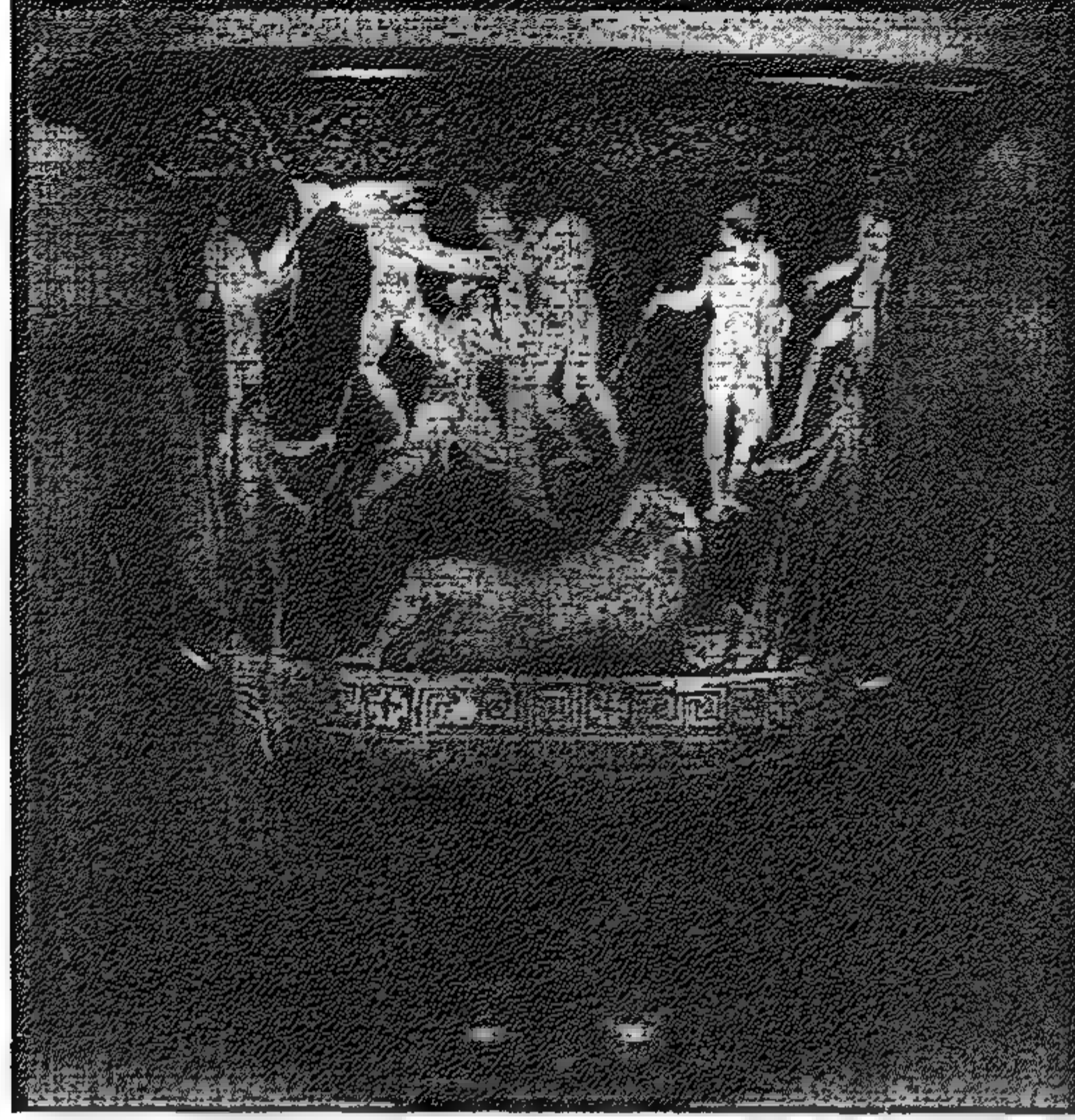
زخرفة مركزية تشغل سطح آنية

زخارف مصورة تشغل سطح آنية

واستمدت المشاهد التي تصور الشخص في البداية من دنيا الاساطير بألهتها: زيوس، وابو للو، واثينا، وهيرميس، وبابطالها: هرقل، وثيسوس، وبيرسيوس. كما ساد تصوير المشاهد الميثولوجية المأخوذة عن الحروب كحرب طروادة والقتال بين الأمازونات والاغريق، وما لبث ان انعطف بمرور الوقت، اهتمام الفنانين الى تصوير الواقع والحياة اليومية، مثل تدريبات الشباب الرياضية وحركاتهم الانفعالية من المبارزة وامتطاء صهوات الخيل والقتال، كذلك تصوير مشاهد الولائم ومجالس اللهو، وكذلك صور الحيوانات الاليفة ومراسيم الطقوس واحتفالات الزواج والدفن، فضلاً عن صور الممثلين وهم يؤدون ادوارهم في المسرحيات التراجيدية او الكوميديّة، وقد رسمت كافة هذه



الموضوعات على الاواني في مشاهد حية مشكلة بذلك احد الشواهد التاريخية عن الحياة اليونانية القديمة<sup>(1)</sup> (شكل-42).



الشكل (42)

#### مشهد تصويري يمثل جانب من الحياة اليومية الاغريقية

وكان التصوير الاغريقي في بادئ الأمر كثير الشبه في اسلوبه بالتصوير المصري، فلم تعرف فيه اية محاولات لرسم الاشياء بحسب ما تراها العين الناضرة واستخدمت لذلك الالوان الحمراء والسوداء والزرقاء والخضراء والبيضاء والصفراء، كما لم تعرف اية محاولات لاستخدام التظليل في الرسوم المصغرة ومحاولات الرسم بطريقة المنظور في القرن الخامس ق.م، تطورت الاوضاع المستخدمة في فن الرسم لتقربه بذلك من الواقع ابتداءً من القرن الرابع ق.م وما تبعه<sup>(2)</sup>، اذ ان المثالية التي حكمت الفكر والفن الاغريقي ابان القرن الخامس ق.م

(1) عكاشة، ثروت: الفن الاغريقي، مصدر سابق، ص: 589.

(2) مجموعة مؤلفين، محيط الفنون، مصدر سابق، ص: 83.



أخذت تتراجع لصالح الفكر الواقعي الذي ركز على مكانة الإنسان وأهميته، فكان هذا التغيير هو البداية الحقيقية للتحويل في التصوير الإغريقي الذي ركز على الإنسان وعواطفه وحتى نزواته خلال العصر الهلنستي<sup>(1)</sup>.

يمتاز الإنسان الإغريقي بطموحه الكبير، وإن طموحه هذا لم يكن لينتهي عند حد المعرفة بالوجود وأشياء كما هي، بل حاول أن يسبر غورها لكي يستكشف ما يحركها من قوانين وما تقوم عليه من مبادئ عامة، وهو يجد ذاته لا يريد أن يعرف الطبيعة معرفة وجدانية ويتأثر بها فحسب، بل يهتم إدراك قوانينها الثابتة، كما أنه لا يريد أن يرى الجمال وينفعل به فحسب، بل يريد أن يعرف قانونه العام، ومن ثم كانت المقاييس الجمالية التي حددت مثال الجمال، كما يمكن أن يتحقق في الجسم البشري، وكان تمثال فينوس تجسماً لهذه المقاييس. ومن ثم استكشفت ((النسبة الذهبية)) وهي معادلة رياضية استخدمت على نطاق واسع في التصوير والعمارة على السواء، وهي تمثل قانون الجمال ومبدأه المثالي في هذين الفنين. أي أن الفنان الإغريقي كان يسعى إلى تحقيق الجمال في صورته المثلى، وإذا كان المصريون القدماء قد عبروا بفنهم أساساً عن فكرة الخلود، والبابليون والاشوريون عن القوة، والهنود القدماء عن وحدة الوجود، فإن الإغريق قد عبروا بعضهم عن الجمال<sup>(2)</sup>.

يرى الكاتب أن الفن الإغريقي قد بُني على رؤية جدلية فلسفية مختلفة فكان بين نزعتين متناقضتين هما، النزعة الواقعية والنزعة التجريدية، وقد تبنى الفن الإغريقي في بدايته مفاهيم فلسفية ما وراءية ومقاييس عقلية ورياضية تحقيقاً

(1) الشاوي، ناصر عبد الواحد: تاريخ الفن الإغريقي، مصدر سابق، ص: 321

(2) اسماعيل، عز الدين: الفن والإنسان، مصدر سابق، ص 57.

لمبدأ الأنسجام في نحت أو رسم الأشياء وخاصة الجسم البشري، فاعتمدت المثالية أو التجريد أساساً للتعبير عن القيم الروحية للعمل الفني. غير أن النزعة الواقعية قد هيمنت على أكثر العصور الحضارية للفن الاغريقي، ويرجع ذلك إلى الارتباط الوثيق للإنسان الاغريقي بالطبيعة، ارتباطاً يصل إلى مستوى التقديس والعبودية، وهو يرى أن الطبيعة هي النموذج الذي يستلهم منه روح الجمال والأبداع فراح يحاكيها محاكاة صادقة ووفق مفاهيم عقلية ليرقى بعمله الفني إلى أعلى مراتب الجمال والرشاقة والنبل. لكنه في نفس الوقت سعى جاهداً للتأليف بين الواقع والتجريد (المثال) لتحقيق التوازن الذاتي بين الروح والجسم، وهو في الوقت الذي افترط في واقعيته، اضاف إلى منحوتاته ورسوماته الفنية مسحة مثالية ليجعل من عمله الفني نموذجاً يبتغي منه الكمال.

## المبحث الثالث

### جدلية التشخيص والتجريد في الفكر الإسلامي

أ. في الفكر الديني ما قبل الاسلام

ب. في الفكر الديني الاسلامي

أولاً: عند المتكلمين

ثانياً: عند المتصوفة

ثالثاً: عند الفلاسفة

#### أ- في الفكر الديني ما قبل الاسلام:

تميزت ارض الجزيرة العربية قبل الاسلام بتعدد مللها ونحلها وكانت دياناتها تتأرجح بين ما هو سماوي، كالديانة اليهودية والمسيحية، وبين ما هو وضعي كالوثنية<sup>(\*)</sup> والثنوية<sup>(\*\*)</sup> وما الى ذلك، ويجد الكاتب ان هناك ضرورة

---

(\*) الوثنية (paganism): فرقة تعدّد المستحق للعبادة ولكنها لا تقول بتعدد الواجب لذاته، وتعبد الاوثان ولكنها لا تصفها بصفات الهية وان اطلقت عليها اسماء الهية، بل تتخذها على انها تماثيل لانبياء وزهاد وملائكة او الكواكب، وتشتغل بها على وجه العبادة وصولاً بها الى ما هو آله حقيقة. وقد راجت عبادة الاوثان في مراحل متعددة من التاريخ، وعند العرب كانت الاوثان: يغوث، ويعوق، ونسر، وريام، ومناة، واللات، والعزى، وما الى ذلك، ومستودعها كانت الكعبة فقد كان العرب لا يظعن منهم ظاعن من مكة الا حمل حجراً من حجارة الحرم تعظيماً له وصبابة بمكة، فحيثما حلوا وضعوه وطافوا به كطوافهم بالكعبة تيمناً منهم وصباً له. للمزيد: (ينظر: الحفني، عبد المنعم: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مصدر سابق، ص: 928 - 929).



علمية دفعته الى تأصيل الخطاب الاسلامي في التراث القديم الجاهلي والتوحيدي، ومرد ذلك ان الفكر الجاهلي يشكل المنظومة الاجتماعية والاقتصادية واللغوية والاعتقادية (الروحية) سواء كان ذلك اتفاقاً او تصحيحاً لمسارها التوحيدي لان الخطاب الجاهلي شكل خلفية ثقافية للانسان العربي الذي نشأ فيه اذ شكلت لديه اناه الجماعية واللاشعور الثقافي وهذا مما ترك اثراً عميقاً في تكوين شخصية الانسان العربي ثقافياً ونفسياً فكان لزاماً ان يقوم الكاتب بالتأصيل لهذا الفكر لانه كان يمثل مرجعية ثقافية كانت تهدد الخطاب التوحيدي. عمل القرآن الكريم- النص المقدس للاسلام- على نقدها وتصحيحها ونقلها من عبادة الاوثان الى عبادة الواحد الاحد. اما ما يتعلق بالتراث التوحيدي، التوراتي والانجيلي، فقد جاء الاسلام ليوصل هذا الخطاب من خلال رسالة التوحيد التي جاء بها ابو الانبياء ابراهيم (عليه السلام) وبهذا يتجاوز الرؤى التي جزأت الخطاب التوحيدي، لكنه من جهة اخرى عمل على تصحيح ما اصاب هذا الخطاب من تحريف وتشويه للحقيقة التوحيدية بشكلها السليم كما جاء بها ابراهيم الخليل (عليه السلام): ﴿ مَا كَانَ اِبْرَاهِيمُ يَهُودِيًّا وَلَا نَصْرَانِيًّا وَلَٰكِنْ كَانَ حَنِيفًا مُّسْلِمًا وَمَا كَانَ مِنَ الْمُشْرِكِينَ ﴾<sup>(1)</sup>، ومن هنا تكمن الحاجة لاىصال الفكر الاسلامي بالفكر التوحيدي والفكر الجاهلي لانهما مرتبطان بكثير مما جاء به الاسلام منهجاً ورؤية.

(\*\*) الثنوية (Dualism): مذهب دعاة الزرادشتية والديسانية والمناوية والمزدكية والباطنية، من القائلين بان النور والظلمة اصلان متضادان للعالم ازليان هما، يزدان، وأهرمن. (ينظر: الحفني، عبد المنعم: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مصدر سابق، ص: 234).

(1) سورة آل عمران، الآية: 67.

ففي الفكر الديني اليهودي فإن مسألة الألوهية، سواء أكانت قد اتجهت للوحدانية أم للتعدد، لم تكن عميقة الجذور في نفوس بني إسرائيل، فقد كانت المادية والتطلع إلى أسلوب نفعي في الحياة أكثر مما يشغلهم، وقد كان الفكر اليهودي يدور حول عدة مسائل منها النسخ والتشبيه والرجعة، فاما التشبيه فلأنهم وجدوا التوراة قد ملئت من التشابهات مثل الصورة والشفاهة والتكليم جهراً، والنزول على طور سينا انتقالاً والاستواء على العرش استقراراً وجواز الرؤية فوقاً وما إلى ذلك<sup>(1)</sup>، فكانت اتجاهاتهم تبعاً لذلك نحو التجسيم، وكان ذلك واضحاً في جميع مراحل تاريخهم، وعلى الرغم من ارتباط وجودهم بإبراهيم الخليل (عليه السلام) إلا أن البدائية كانت طابعهم، وتعد كثرة أنبيائهم دليلاً على تجدد الشرك فيهم وبالتالي تجدد الحاجة إلى أنبياء يجددون الدعوة إلى التوحيد، وقد كانت هذه الدعوات قليلة الجدوى، فظهروا للتاريخ بدائين يعبدون الأرواح والأحجار، وأحياناً مقلدين يعبدون معبودات الأمم المجاورة التي كانت لها حضارة وفكر قلدهما اليهود<sup>(2)</sup>، إذ كان الله في العهد القديم هو أقرب إلى الإلهة التي كانت تعبد في الشعوب التي نزل اليهود بين ظهرانيها<sup>(3)</sup>.

وقد شغل (يهوا) فراغاً كبيراً عند الكلام عن إلهة بني إسرائيل بالرغم من عدم معرفة اشتقاقه - كما يرى العقاد - على التحقيق، فربما يصح أنه من مادة الحياة، أو أنه نداء لضمير الغائب أي ((يهوا)) لأن النبي موسى (عليه السلام) -

(1) الشهرستاني، أبي الفتح محمد بن عبد الكريم: الملل والنحل، ط2، تحقيق محمد سيد، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1975، المجلد الأول، ص211-212.

(2) شلي، أحمد: مقارنة الأديان، اليهودية، مصدر سابق، ص186.

(3) سعفران، كامل: اليهود تاريخ وعقيدة، دار الاعتصام، سلسلة كتاب الهلال، 1981، ص160.

وكما ذهب سمث الى ذلك- علم بني اسرائيل ان يتقوا ذكره توقيراً له، وان يكتفوا بالإشارة اليه فحسب، مما يضيف ذلك احتمالاً لاتجاه آخر هو: ان الكلمة العبرانية المماثلة لكلمة (لورد Lord) هي يهوا، وقد كانت اللغة العبرية تكتب بدون حروف علة حتى سنة (500م) ثم دخلت هذه الحروف فاصبحت كلمة يهوا: ياهوفا Jehorah، لذا فكلمة (يهوا) او (ياهوفا) تعني سيداً والاهاء... الا ان الصفات التي ذكرها اليهود ليهوا تبعده مطلقاً عن صفات الالهية عند المتدينين، فهي بجد ذاتها انعكاس لصفاتهم واتجاهاتهم، وفي ذلك يقول (ول ديورانت) في مؤلفه (قصة الحضارة): ((يبدو ان الفاتحين اليهود عمدوا الى احد الهة كنعان فصاغوه في الصورة التي كانوا هم عليها وجعلوا منه الها))<sup>(1)</sup>.

وان ما يؤيد ذلك الآثار التي وجدت في كنعان سنة (1931) والتي تتضمن قطعاً من الخزف من بقايا البرنز (3000 ق.م) عليها اسم اله كنعاني يدعى (ياه او يهوا)<sup>(2)</sup> وان اول هذه الصفات هو اضطراب الفكرة التي ترسمها الأسفار عن الاله، فالوصية الثانية من الوصايا العشر تسمو بالاله عن الاحاطة والحصص، فهي تقول: ((لا تصنع لك تمثالاً منحوتاً ولا صورة مما في السماء من فوق وما في الأرض من تحت وما في الماء من تحت الأرض))<sup>(3)</sup>، ولكن على الرغم من ذلك ترسم اسفار التوراة الخمسة صورة بشرية محضة للاله، وتتضح هذه الصورة من فيض الأوصاف التي وصف بها اليهود (يهوا).

(1) ديورانت، ويل: قصة الحضارة، دار الجليل، بيروت، 1988، مطابع السدجوي، القاهرة، ج 2 ص 339-340.

(2) شلي، احمد: مقارنة الأديان اليهودية، مصدر سابق، ص 189.

(3) الكتاب المقدس، دار الكتاب المقدس في الشرق الاوسط، ب ت، العهد القديم، خروج: 20، ص 119.



تعددت الاوصاف المادية ليهوا، منها انه كان يسير امام جماعة بني اسرائيل في عمود سحب، ونلمس ذلك في سفر الخروج: ((وارتحلوا من سكوت ونزلوا في ايثام طرف البرمة، وكان الرب يسير امامهم نهاراً في عمود سحب ليهديهم في الطريق دليلاً في عمود نار ليضيء لهم لكي يمشوا نهاراً وليلاً))<sup>(1)</sup> ومن الاوصاف البشرية المحضة ليهوا ما جاء في سفر الخروج<sup>(2)</sup>: ((ثم صعد موسى وهارون وناداب وابيهو وسبعون من شيوخ اسرائيل، وراوا اله اسرائيل وتحت رجله شبه صنعة من العقيق الازرق الشفاف، وكذات السماء في النقاوه، ولكنه لم يمد يده الى اشراف بني اسرائيل فرأوا الله وأكلوا وشربوا))<sup>(3)</sup>، ويتكرر ذكر هذا التجسيم في كل كتب العهد القديم تقريباً.

وقد عاش اليهود في مصر خمسمائة سنة ومرت بهم دعوة (اخناتون) الى الوحدانية وهاجروا بعدها، وكانت هجرتهم مرتبطة بدعوة موسى الى التوحيد لكنهم سرعان ما نقضوا ايمانهم بهذه الدعوة بعبادتهم العجل الذي صنعوه من الذهب الذي جمعوه من مصر بعد هلاك فرعون بالاغراق الالهي، على ان تلك الواقعة (عبادة العجل) تفصح جلياً بأن الاحساس المادي عند اليهود كان اقوى من الاحساس الروحي، فهم لا يقدّرون الا ما يرونه ويلمسونه وجوده، وبذلك كان التجسيد، وقد أشرب في نفوسهم نتيجة الاحساس بالذل والفرع عقب الخروج من مصر، فكان لديهم استعداد كبير لقبول ما عند الشعوب الاخرى التي مروا بها والتي كانت ارقى منهم حضارة ولها آلهة مجسدة كنوع من الاستئناس واعلان الخضوع<sup>(4)</sup>.

(1) الكتاب المقدس، العهد القديم، خروج: 13، 20-21.

(2) شلي، احمد: مقارنة الاديان. اليهودية، مصدر سابق، ص: 190-191.

(3) الكتاب المقدس، العهد القديم، خروج: 24، 9-11.

(4) سعفان، كامل: اليهود تاريخ وعقيدة، مصدر سابق، ص: 190-191.

ونحن عندما نجد ملامح الوجدانية الحقّة كما ورد في بعض نصوص العهد القديم:

((انت هو الاله وحدك لكل ممالك الأرض، انت صنعت السموات والأرض))<sup>(1)</sup>.

((انا الاول، وانا الآخر، ولا اله غيري))<sup>(2)</sup>.

نجد ان مثل هذه الصفات هي ثمرة ثقافات طارئة ادت الى مراجعة عقائدية في مرحلة من مراحل حياتهم، او هي قدر مما بقي من آثار انبياء بني اسرائيل مختلطاً بتعاليم واساطير ديانات الشعوب التي نزلوا بها وتعايشوا معها<sup>(3)</sup>.

كما ان معتقد الشريعة الموسوية يشير الى فوقية الله المطلقة، وليس (يهوا) في الطبيعة ولا الأرض ولا الشمس ولا السماء، فهذه ليست آلهة بل هي انعكاسات لعظمة الله، رب موسى والعبرانيين الذي لا يحدد ولا يوصف وهو (مقدس) فذ بذاته، ويعني هذا ان كل القيم في النهاية هي من صفات الله وحده، وهذا هو السبب في تضاؤل قيم الظواهر الحسية في الشريعة الموسوية وربما يصح القول بأن الانسان والطبيعة في الفكر العبري خلّو بالضرورة من كل قيمة ازاء الله تعالى وكما جاء في بعض اسفار العهد القديم:

هل الفاني بار ازاء ربه،

(1) الكتاب المقدس، العهد القديم، اشعيا، 3: 16-17.

(2) الكتاب المقدس، العهد القديم، اشعيا 44: 1 صحاح 7.

(3) سعفران، كامل: اليهود. تاريخ وعقيدة، مصدر سابق، ص: 163.

وهل الانسان طاهر قدام خالقه؟

هوذا عبده لأيا تمنهم.

والى ملائكته ينسب الخطل.

فكم بالحرى سكان بيوت من الطين.

اساسهم فى التراب...<sup>(1)</sup>.

وفى كلمات اشعيا معنى مماثل اذ يقول:

((وقد صرنا كلنا كنجس وكثوب عدة لكل اعمال برنا وقد ذبلنا كورقة

وأثامنا كريح تحملنا))<sup>(2)</sup>، فمتى برّ الانسان، وهو اسمى فضائله، يفقد قيمته عند

قياسه بالمطلق، وان صورة كهذه لله وفق الاعتبارات المادية تؤدي حتماً الى النقمة

على التماثيل والصور، ومن هذا المنطلق جاء احتقار العبرانيين للتماثيل والصور

فى تلك الظروف التاريخية المعينة، ... فالعبرانيون انكروا أهمية ((الصورة

المنحوتة))، فاللا محدود واللا نهائى محال وضعه فى شكل، والذي يفوق الوصف

يساء اليه بتمثيله مهما اقترن بذلك من براعة وعبادة وخشوع، فكل حقيقة

محدودة تضمحل فى نظرهم ازاء القيمة المطلقة التى هى الله<sup>(3)</sup>.

ومن هذا المنطلق دعت الديانة اليهودية الى الامتناع عن القيام بالتصوير

التشبيهي، وهى وان شهدت فى بعض فتراتها الزمنية حضوراً عظيماً للاعمال

الفنية كالمحارب والتماثيل والجفان التى كالجواب والتى شهدتها نبوتنا داود

(1) الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر ايوب: 4: 17 - 19.

(2) الكتاب المقدس، العهد القديم، اشعيا: 64: 6 - 7.

(3) فرانكفورت. ه، وآخرون: ما قبل الفلسفة مصدر سابق، ص: 268، 269.



وسليمان عليهما السلام، فهي انما صنعت من اجل خدمة الدين واظهار النعم الالهية ومن اجل دعم نبوتي هذين النبيين الكريمين<sup>(1)</sup>.

وقد عدّ العبرانيون الوصية الثانية من الوصايا العشر وتعاليمها المرجع الاساس.. للتحريم حيث نصت صراحة: ((لا يكون لك الهة اخرى امامي. لا تصنع لك تمثالاً منحوتاً ولا صورة ما مما في السماء من فوق وما في الارض من تحت، وما في الماء من تحت الارض. لا تسجد لهن ولا تعبدهن لأنني انا الرب الهك))<sup>(2)</sup>، ويظن الكثيرون ان هذا التحريم القاطع كان مطلقاً وتحريماً نهائياً صارماً الا ان هناك جدلاً في تفسيره ادى الى ظهور كم هائل من النصوص بحيث اصبحت الفكرة السائدة حتى القرن (19) لدى كبار مؤرخي اليهود انهم يجهلون حقيقة الفن اليهودي وانهم يرون في الشعب اليهودي انه شعب ((بلا صور)) أي بلا فن تشكيلي، ولم تتغير هذه الفكرة الا مع بداية القرن العشرين عندما اكتشفت بعض المخطوطات المحفوظة بالمكتبات والمتاحف الاوربية وثم فحصها بدقة، وقد اكد المختصون على ان التحريم قاصر على النحت منعاً للشرك بالله وان كان التصوير جائزاً. أي ان اليهود قد اختلفوا في تفسير نص الوصية وعدلوا مفهومها على مر التاريخ من اجل تحقيق مكاسب سياسية واجتماعية معينة. فقد كشفت التنقيبات الأثرية التي تمت في مطلع القرن العشرين عن وجود رسومات وزخارف على جدران وارضيات مقابر القرن الثاني والثالث بعد الميلاد واهما معبد (دورا أوديس) اذ إن جدرانه بكاملها تعلوها صور الاشخاص والحيوانات

(1) عبيد، كلود: التصوير وتجلياته في التراث الاسلامي، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2008، ص22.

(2) الكتاب المقدس. العهد القديم، خروج، 20: 2-6، ص119.

والنباتات. وقد اقتصر فن التصوير على تزيين المعابد، إلا أن الحفائر الجديدة وما بها من طمس متعمد للوجوه تؤكد أن ذلك لم يتم دون صراعات جدلية متواصلة بين التحريم والأباحة<sup>(1)</sup>.

أما الفكر الديني المسيحي فقد صَوَّرَ الله على أنه إنسان يلتقي فيه الجانبان اللاهوتي والانسوتي ويتكاملان فيه. ويؤكد دور كاليم ذلك إذ يقول: ((إذا ما أردنا أن نجد لأول مرة الهاً مكوناً كله من عناصر إنسانية فإنما نجده في المسيحية، ففي المسيحية الله، إنسان لا بشكله المادي الذي تجسم فيه، ولكن بالإنكار والعواطف التي عبر عنها))<sup>(2)</sup>، إذ يعتقد المسيحيون أن المسيح هو ابن الله الأزلي وقد تجسد بقوة روح القدس في رحم مريم البتول (عليه السلام) وتولد منها إنساناً بلا ذنب، وهو اله وإنسان في ذاتين متباينين في شخص واحد مع الأبد، ومنذ آدم حتى ولادته لا يخلو إنسان من الذنب إلا المسيح<sup>(3)</sup>، أي أن الله نزل من لاهوت الألوهية وتجسد في رحم مريم فتولد بصورة المسيح وصار لكي يكون ذلك تطهيراً للنسل البشري المؤمن به من العصيان<sup>(4)</sup> وهم بذلك يقولون

---

(1) عبد العزيز، زينب: الجمالية العربية: قضية تحريم الفن بين الأديان الثلاثة، مجلة الفكر العربي، ع 67، السنة 13، معهد الأنماء العربي، بيروت، 1992، ص 166.

(2) النشار، علي سامي: نشأة الدين - النظريات التطورية والمؤلهة، ط 1، مركز الأنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، 1995، ص 49.

(3) الصادقي، محمد: عقائدنا، ط 2، منشورات مؤسسة النور للمطبوعات، بيروت، 1994، ص 84.

(4) المصدر السابق، ص: 85.

بالتثليث الذي يعد الله واحداً من ثلاثة اقانيم هم الاب والابن وروح القدس سر الثالوث المقدس، وهؤلاء الثلاثة هم: الله، وهم كل لا يتجزأ، بمعنى انهم متفقون تماماً وفي توحيد وانسجام لا يختلفون ولن يختلفوا مطلقاً<sup>(1)</sup>.

وتستمد هذه الرؤية من التأمل في التركيب الجسماني للانسان، حيث ان كيان الانسان يتألف من الاجزاء المادية المتجانسة التي تستطيع الانظار المادية ان ترى هيئتها الاتحادية، ومثال ذلك العظم واللحم والدم، ومن اتحاد هذه الاشياء الثلاثة يقوم الجسم البشري في الوجود ولو فقد واحداً منها لما كان وجوده<sup>(2)</sup>.

على ان قصة إلهية المسيح مضاهية لما كان عليه الوثنيون من قبل، فعقيدة التثليث التي آمن بها الفكر المسيحي هي من جراء تلك المعتقدات الوثنية، وهي بحد ذاتها ليست من مبتكرات المسيحيين وقد ترجع جذورها الى اقدم العصور التاريخية. فقد استساغ البشر التثليث واعتقد به. ويمكن القول ان عقيدة التثليث<sup>(\*)</sup> قد شغلت افكار البشر منذ فجر

(1) حلمي، مصطفى: الاسلام والأديان. دراسة مقارنة، ط1، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004، ص 191.

(2) حلمي، مصطفى: الاسلام والأديان. دراسة مقارنة، ط1، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 192.

(\*) شهد تاريخ الامم الغابرة صور مختلفة لمفهوم الثالوث يمكن ايجازها بما يأتي:

الثالوث الفرعوني، ويتكون من الالهة: (اوزيريس - ايزيس - صورس) وهي تشكل:  
الثالوث الهندي الرهمي، ويتكون من: (برهمة - فشنو - شيفا)، ثلاثة اقانيم غير منفكين



التاريخ<sup>(1)</sup>، كما ان دعوة المسيح التي اعلنها انما تدعو الى وحدانية الله، وطالما كان يفيض في الثناء على الله ويقر بعبوديته له<sup>(2)</sup>، ولم تكن دعوته الا اصلاحاً خلقياً ودينياً، والتبشير بالروح وهجر الملاذ الضالة، وقد ايده الله بالمعجزات الخارقة التي تتفق في صميمها مع مولده، فمعجزاته ترمي الى احياء الناحية الروحية واقامة الدليل على وجود الروح التي انكرها بنو اسرائيل، فخلق شكل طير من الطين لا حراك فيه ثم النفخ فيه فيتحرك ويطير، مع ان مادته لم يزد عليها شيء، ومعنى ذلك ان زيادة جديدة طرأت، وهذه الزيادة هي ليست زيادة مادية قط، فلا بد اذن ان تكون روحية. كما ان جسم الميت المجرد من الحركة والحياة يصبح بعد دعوة عيسى (ع) حياً واعياً من دون زيادة مادية عليه، فمعنى ذلك وجود الروح<sup>(3)</sup>.

لعل السبب الذي يكمن وراء تحول الفكر الديني المسيحي وانتقاله من دين

---

عن الوحدة وهي (الرب- المخلص- المهلك) ويشكل مجموع هذه الاقانين الالهاً واحداً ويرمز له بـ (ادم).

الثالث الفارسي ويتكون من الاقانيم: (اورمزد- متراث- اهرمان) والتي تشكل المفاهيم: (الخلاق- المخلص- المهلك) على الترتيب، كما ان هناك الثالث البابلي والبوذي والصيني. للمزيد ينظر: (الصادقي، محمد: عقائدنا، مصدر سابق، ص 87- 93). وكذلك (شلي، احمد، مقارنة الاديان المسيحية، مصدر سابق، ص 136- 137).

(1) الصادقي، محمد: عقائدنا، مصدر سابق، ص 87.

(2) شلي، احمد: مقارنة الأديان، المسيحية، ط 10، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ص 134.

(3) المصدر السابق، ص 50- 54.

توحيد ي يؤمن بنبوّة عيسى وانسانيته الى عقيدة التثليث هو القديس بولس<sup>(\*)</sup> الذي كان عارفاً بالفلسفة الاغريقية التي تمثلها مدرسة الاسكندرية، حيث بدأ بوضع البذور التي نقل بها المسيحية من الوحدانية الى الاشراك (التثليث) مستمداً افكاره وآراءه في ذلك منها. ومما ساعده على ذلك العامة انفسهم، اذ كانت العامة تنفر اليهودية لتعصبها ومن الوثنية لبدائيتها، فوجدت في الدين الجديد ملجأ لها، خاصة انه اصبح غير بعيد عن معارفهم التي ورثوها عن آبائهم، وفي ذلك يقول ليون جوتييه ان المسيحية تشربت كثيراً من الآراء والافكار الفلسفية اليونانية، فاللاهوت المسيحي مقتبس من المعين الذي صبت فيه الافلاطونية الحديثة، ولذا نجد بينهما مشابهاً كثيرة<sup>(1)</sup>.

ان تحريم التصوير في اليهودية كان يسري ايضاً في المسيحية، على أساس ان المسيحية تعترف بالعهد القديم وتعتبر العهد الجديد استمراراً وتصويراً له وذلك وفقاً لما قاله السيد المسيح: ((لا تظنوا اني جئت لأنقض الناموس او

---

(\*) بولس (Paul): ولد في طرسوس من عائلة يهودية، وهو ينتمي الى الفرّيسيين، وكانت مهمته مطاردة المسيحيين ومحاكمتهم، تحول الى المسيحية واصبح اشد المدافعين عنها واشد المبشرين بها، وقد حارب المقولة التي تقول بانه لكي تصبح مسيحياً عليك ان تكون يهودياً أولاً وقد كان شغوفاً بقضية يسوع المسيح ففتح الانجيل على الانسانية جاعلاً من المسيحية ديانة للبشرية جمعاء، وتعتبر رسائله الاربعة عشرة تلخيصاً للعقيدة المسيحية واصبحت تشكل جزءاً من العهد الجديد، وقد عد المؤسس الحقيقي للمسيحية، وممن جعل المسيحية ثورة تقوم على فسق كل ما سبقها. للمزيد، ينظر: (الحاج، كميل: الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، مصدر سابق، ص 129 - 130).

(1) شلي، احمد: مقارنة الاديان، المسيحية، المصدر السابق، ص 138.

الانبياء. ما جئت لأنقض بل لأكمل<sup>(1)</sup>، أي انه ما لم ينص عليه بالتعديل فيعتبر مقبولاً او سارياً من العهد القديم. والوصايا العشر من النصوص التي لم يرد بشأنها أي تعديل في العهد الجديد<sup>(2)</sup>، وقد تعمقت مسألة تحريم الفن التجسيمي في الكثير من الكتب الدينية المسيحية<sup>(3)</sup> الى المستوى الذي بلغت فيه حد التشدد في منع التصوير وتحريمه برغم تسامحها مع الفن الرمزي والتجريدي، ربما لأبتعادهما عن المادي وتجسيدها لأفكار وأحاسيس رمزية تنزع الى الاعلى والمطلق اللامرئي. وقد كان الاتجاه الأرثوذكسي هو الاكثر تطرفاً في المسيحية، فهو يفهم الجمال الواقعي - الأرضي هو مصدر للاغواء والخطيئة... وقد رأت المسيحية الاصولية، ان عشق الجمال والاستمتاع الحسي العاطفي بالأيقونات الجميلة كأبداعات فنية لا يعد منافياً لجوهر الدين المسيحي فحسب، وانما يعد تجديفاً وزندقة يستوجان التكفير واللعنة بالرغم من هذا الموقف المتزمت المعرض للقيم الجمالية - الفنية (اللا دينية) فان كثيراً من الكنائس والمعابد تزخر بالاناقة والزخرفة والمنمنمات الجميلة<sup>(4)</sup>.

يتفق مشركو الصابئة مع مشركي عرب الجزيرة في رؤيتهم الجدلية حول

(1) الكتاب المقدس، العهد الجديد، انجيل متي، اصحاح 5: 17، ص 18.

(2) عبد العزيز، زينب: الجمالية العربية، قضية تحريم الفن بين الاديان الثلاثة، مجلة الفكر العربي، مصدر سابق، ص 166.

(3) مراد، بركات محمد: علاقة الفن بالفلسفة والديانات قبل الاسلام (التأثير والتأثر)، مجلة المنهاج، ع: 26، السنة السابعة، مركز القدير للدراسات الاسلامية، بيروت، 2002، ص 129.

(4) مراد، بركات محمد، علاقة الفن بالفلسفة والديانات قبل الاسلام (التأثير والتأثر): مصدر سابق، ص 130.



الوجود فهم يقرون ان للعالم صانعاً فاطراً حكيماً مقدساً من العيوب والنقائص، ولا سبيل للوصول الى جلاله الا بالوسائط، هذه الوسائط هم الروحانيون والمقربون المقدسون عن الماديات وعن القوى الجسدية، ومن خلال التقرب اليهم يتحقق التقرب الى الله رب الارباب، فهم الشفعاء والارباب عنده، وما عبادة الصائبة لهم الا ليقربهم الى الله زلفى. وقد كانوا يرون حتمية طهارة النفس البشرية عن الشهوات المادية وعن علائق القوى الغضبية، فذلك يحقق الاتصال الروحي بهؤلاء المقدسين ينال الانسان من خلاله الشفاعة عند رب الارباب، على ان التطهير والتهذيب لا يكونان الا باستعداد من جهة الروحانيين وذلك بالتضرع والابتهاال بالدعوات والصلوات وذبح القرابين وما الى ذلك<sup>(1)</sup>.

اما الخفاء من الصائبة فيقولون بالوسائط من اجل معرفة الله وطاعته، ولكنهم يرون ان هذه الوسائط هي وسائط مادية وليست روحانية وهي من جنس البشر نفسه الا انها تكون على مستوى الطهارة والعصمة والتأييد والحكمة فوق الروحانيات، وهي تماثلنا من حيث البشرية وتمايزنا من حيث الروحانية<sup>(2)</sup>.

وتكاد تكون الوثنية هي المهيمنة على الاتجاهات الفكرية والعقائدية للمجتمع العربي الجاهلي لما كان لها قوة تأثير في العامل الاقتصادي، حيث كانت الوثنية تستمد قوتها من قوة المتنفذين الذين كانت لهم الريادة في اتخاذ القرار

(1) الالوسي، محمود شكري: بلوغ الأرب في معرفة احوال العرب، شرح وتصحيح: محمد بهجة الاثري، دار الكتب العلمية، بيروت، ب ت، ج 2، ص 225-226.

(2) الشهرستاني، ابي الفتح محمد بن عبد الكريم: الملل والنحل، ط 2، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1975، ج 1، ص 231.

والتحكم في مقدرات المجتمع المكي - مركز التأثير في الجزيرة العربية - خاصة فيما يتعلق بالنواحي الاقتصادية والاجتماعية، اذ كانت سلامة تجارتهم واحتكاراتهم تتوقف على سلامة الأوثان وهيبتها. ومثلما تعددت الديانات السماوية في الجزيرة العربية، تعددت طوائف الوثنية وتباينت معتقداتها ومفاهيمها حول الوجود. فمن الوثنيين من انكر الخالق والبعث والاعادة وقال بالطبع المحي والدهر المفي، وقد اخبر القرآن الكريم عن هذه الفئة في قول الله تعالى: ﴿وَقَالُوا إِن هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا وَمَا نَحْنُ بِمَبْعُوثِينَ﴾<sup>(1)</sup>. وفي قوله تعالى: ﴿وَقَالُوا مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ وَمَا لَهُم بِذَلِكَ مِنْ عِلْمٍ إِنْ هُمْ إِلَّا يَظُنُّونَ﴾<sup>(2)</sup>.

وفريق منهم اقر بالخالق وابتداء الخلق والابداع وانكر البعث والاعادة، وأولئك قد اخبر عنهم القرآن الكريم: ﴿وَضَرَبَ لَنَا مَثَلًا وَنَسِيَ خَلْقَهُ، قَالَ مَنْ يُحْيِي الْعِظْمَ وَهِيَ رَمِيمٌ﴾<sup>(3)</sup>، كذلك في قوله تعالى: ﴿أَفَعَبِينَا بِالْخَلْقِ الْأَوَّلِ بَلْ هُمْ فِي لَبْسٍ مِّنْ خَلْقٍ جَدِيدٍ﴾<sup>(4)</sup>.

فيما اقر فريق منهم بالخالق وابتداء الخلق ونوع من الأعادة وانكر الرسل وعبد الاصنام وزعم انهم الشفعاء عند الله في الدار الآخرة، علاوة على ذلك كان يحج اليها وينحر لها الهدايا ويقرب القرابين ويتقرب اليها بالمناسك والمشاعر واتباع هذه العقيدة هم الدهماء من العرب وقد ذكرهم الله تعالى في كتابه

(1) سورة الانعام، الآية: 29.

(2) سورة الجاثية، الآية: 24.

(3) سورة يس، الآية: 78.

(4) سورة ق، الآية: 15.

الشريف<sup>(1)</sup> بقوله: ﴿وَالَّذِينَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِهِ أَوْلِيَاءَ مَا نَعْبُدُهُمْ إِلَّا لِيُقَرِّبُونَا إِلَى اللَّهِ زُلْفَى﴾<sup>(2)</sup>.

يمثل الصنم في الفكر العربي الجاهلي قوة عليا فوق الطبيعة، هذه القوة- كما يخالها الجاهليون قوة كامنة فيه- وللأصنام<sup>(\*)</sup> مدلولات واساطير<sup>(3)</sup> بالمستوى الذي عدها العرب الجاهليون مصدر الهام روحي، فكان (المقه) صنم سبأ، وكان (ود) صنم معين، وكان للقبائل العربية الشمالية التي حاربت الاشوريين اصنام يحملونها معهم في ترحالهم وغزواتهم، ويستمدون منها المدد والعون في الغزوات والحروب. ويعد سقوط الصنم في ايدي الاعداء نكسة للقبيلة وعاراً على ابنائها<sup>(4)</sup>.

(1) عبد الرزاق، مصطفى: تمهيد لتاريخ الفلسفة الاسلامية، ط3، مطبعة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1966، ص102.

(2) سورة الزمر، الآية: 3.

(\*) تعد الاصنام: منات واللات والعزى- كما يرى ابن الكلبي في مؤلفه الاصنام- من اعظم الاصنام مكانة عند العرب- وقد كانت (مناة) منصوبة على ساحل البحر من ناحية المشلل تعديد بين المدينة ومكة. اما (اللات) فكانت صخرة مربعة في الطائف واما (العزى) وهو احدث الاصنام الثلاثة فهي شجرة بوادي نخلة على بعد تسعة اميال من مكة، وهناك رواية تقول ان هذه الاصنام الثلاثة كانت منصوبة في فناء الكعبة وكان العرب الجاهليون يستفتحون عندها ويستقسمون بالاقداح لديها لحل مشاكلهم او الاستخارة وما الى ذلك. ويظهر ان اكثر اصنام الكعبة حظوة في الاستخارة هو (هبل). ينظر: (طلس، محمد اسعد: تاريخ العرب، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ب ت، ص: 99-100).

(3) علي، جواد: المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام، ط2، جامعة بغداد، 1993، ج6، ص: 69.

(4) المصدر السابق، ج5، ص: 180.



ان لعبادة الاصنام صلة وثيقة بتقديس الصور وكذلك بصور السحر، فالصور المقدسة تمثل ربما أسطورة دينية ورجالاً مقدسين كان لهم شأن في تطور العبادة او جاءوا بديانة ما فاحب المؤمنون بهم حفظ ذكراهم وعدم نسيانهم او الابتعاد عنهم وذلك بحفظ ما يشير اليهم من شيء، وهذا الشيء قد يكون صورة مرسومة او صورة محفورة او منحوتة او مصنوعة على هيئة تمثال او رمز يشير الى ذلك المقدس. فالصورة المرسومة اذن هي نوع من العبادة، كذلك ينظر اليها نظرة تقديس واجلال، فهناك رواية عن الصنم سواع تزعم ان هذا الصنم كان ابناً لشيث، وان يغوث كان ابناً لسواع وكذلك كان يغوث ونسر، كلما هلك احدهم صورت صورته وعظمت لمكانته الدينية ولما عهدوا في دعائه من الاجابة. وهناك رواية اخرى تزعم ان الاوثان التي كانت في قوم نوح انما هي في الاصل اشخاصاً صالحين من قوم نوح (عليه السلام) فلما هلكوا اوحى الشيطان الى قومهم ان انصبوا في مجالسهم انصاباً وسموها باسمائها حتى اذا هلك اولئك عبدت. وقد بلغ بهم الجدل الى التجاوز على ساحة الانبياء عليهم السلام اذا كانوا يعتقدون ان تلك الصور انما هي صور الرسل والانبياء ومن بينها صورة ابراهيم الخليل عليه السلام وفي يده الازام يستقسم بها<sup>(1)</sup>.

ويبدو ان الأوثان لم تحل عند العرب الجاهليين محل ((الله)) كما هو معهود عند غير العرب وعند غير الساميين على الأخص. لقد اتخذ عدد من القبائل الهة قبلية كاللات ومناة والعزى والشمس والقمر والنجم (الثريا) وما الى ذلك، ولكن حجتهم في عبادتها قد وردت على لسانهم في القرآن الكريم ﴿مَا نَعْبُدُهُمْ

(1) المصدر السابق، ج 6، ص: 70-71.

إِلَّا لِيُقَرِّبُونَا إِلَى اللَّهِ زُلْفَى ﴿١﴾ غير ان اثر الوثنية غير راسخ في نفوس الجاهليين<sup>(2)</sup>، وما يؤكد ذلك ما جاء في القرآن الكريم وما عبرت عنه الآيات الشريفة في مضامينها والتي تفصح جلياً عن ان قريشاً والعرب كانوا يؤمنون باله واحد خلق الكون وهو رب السموات والأرض:

﴿ وَلَيْنَ سَأَلْتَهُمْ مَنْ خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ وَسَخَّرَ الشَّمْسَ وَالْقَمَرَ لِيَقُولَنَّ اللَّهُ فَإِنِّي يُوَفِّكُونَ ﴾<sup>(3)</sup>.

﴿ وَلَيْنَ سَأَلْتَهُمْ مَنْ خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ لِيَقُولَنَّ اللَّهُ قُلِ الْحَمْدُ لِلَّهِ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لَا يَعْلَمُونَ ﴾<sup>(4)</sup>.

﴿ وَلَيْنَ سَأَلْتَهُمْ مَنْ خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ لِيَقُولَنَّ خَلَقَهُنَّ الْعَزِيزُ الْعَلِيمُ ﴾<sup>(5)</sup>.  
﴿ وَلَيْنَ سَأَلْتَهُمْ مَنْ نَزَّلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَحْيَا بِهِ الْأَرْضَ مِنْ بَعْدِ مَوْتِهَا لِيَقُولَنَّ اللَّهُ قُلِ الْحَمْدُ لِلَّهِ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لَا يَعْقِلُونَ ﴾<sup>(6)</sup>.

وآيات اخرى على هذا النحو موجهة الى المشركين عن خلق السموات والارض واجوبة على ألسنتهم فيها اعتراف بان خالقها وصانعها هو الله تعالى كما ان هناك آيات كريمة تضمنت في نصوصها مبدأ الاقرار بالوجود الالهي، ما يشير ذلك الى تسايم المشركين الى حقيقة الربوبية والايمان بها:

(1) سورة الزمر، الآية: 3.

(2) فروخ، عمر: تاريخ الجاهلية، دار العلم للملايين، بيروت، 1964، ص 159.

(3) سورة العنكبوت، الآية: 61.

(4) سورة لقمان، الآية: 25.

(5) سورة الزخرف، الآية: 9.

(6) سورة العنكبوت، الآية: 63.

﴿ وَجَعَلُوا لِلَّهِ مِمَّا ذَرَأَ مِنَ الْحَرْثِ وَالْأَنْعَامِ نَصِيبًا فَقَالُوا هَذَا لِلَّهِ بِرَعْمِهِمْ وَهَذَا لِشُرَكَائِنَا فَمَا كَانَ لِشُرَكَائِهِمْ فَلَا يَصِلُ إِلَى اللَّهِ وَمَا كَانَ لِلَّهِ فَهُوَ يَصِلُ إِلَى شُرَكَائِهِمْ سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ <sup>(1)</sup> ﴾

﴿ سَيَقُولُ الَّذِينَ أَشْرَكُوا لَوْ شَاءَ اللَّهُ مَا أَشْرَكْنَا وَلَا آبَاؤُنَا وَلَا حَرَمْنَا مِنْ شَيْءٍ كَذَلِكَ كَذَبَ الَّذِينَ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ حَتَّىٰ ذَاقُوا بَأْسَنَا قُلْ هَلْ عِنْدَكُمْ مِنْ عِلْمٍ فَتُخْرِجُوهُ لَنَا إِنْ تَتَّبِعُونَ إِلَّا الظَّنَّ وَإِنْ أَنْتُمْ إِلَّا تَخْرُصُونَ <sup>(2)</sup> ﴾

وفي تلبية الجاهليين المنصوص عليها في كتب أهل الاخبار اعتراف صريح بوجود اله فكانوا يلبون بقولهم:

لييك اللهم لبيك      لبيك لا شريك لك  
الأشريك هو لك      تملكه وما ملك

وانما يعنون بالشريك هو الصنم ذاته. وبذلك فهم يقرون بوجود الله تعالى لكنهم يتقربون اليه بالاصنام <sup>(3)</sup> أي انهم يرون ان الله هو المعبود الاعظم وان شركاء من الاصنام او المخلوقات الاخرى ليسوا الا وسائل ووسائط بينهم وبينه، وما هم الا اولياء او شفعاء له عنده <sup>(4)</sup> ويلاحظ تلك التوجهات العقائدية في المورث الأدبي للمجتمع العربي الجاهلي، ففي الشعر المنسوب الى العصر الجاهلي اعتقاد بوجود الله واتقاء منه وتقرب اليه من خلال احترام الجوار واقراء الضيف، كقول عمرو بن شأس:

(1) سورة الانعام، الآية: 136.

(2) سورة الانعام: الآية 148.

(3) علي، جواد، المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام، مصدر سابق، ج6، ص105.

(4) طلس، محمد اسعد: تاريخ العرب، مصدر سابق، ص99.



ولولا اتقاء الله والعهد قد رأى منيته منى ابوك اللياليا

او كقول زهر بن ابي سلمى:

فلاتكتمن الله ما في نفوسكم ليخفى ومهما يكتم الله يعلم

وقد ورد اسم الجلالة في قصائد كثيرة من الشعر الجاهلي، وترى العرب عامة تستعمل في كلامها ما يدل على ذلك، مثل قولهم عند القسم: (الله)، و(تالله)، و(والله)، و(عمر الله)<sup>(1)</sup>، أي ان العرب الجاهليين كانوا يعتقدون بوجود مبدأ للوجود يسمونه (اله) لكنهم اعتقدوا بالتوحيد الذاتي دون التوحيد الصفاتي والأفعالي، فقد تصوروا وجود اله آخر الى جانب الخالق عز وجل، اما منتزعا منه او على هيئة صنم<sup>(2)</sup>.

وينال القمر في الأساطير الدينية عند العرب الجاهليين حظوة عظيمة ودوراً يتناسب مع مقامه باعتباره رجلاً بعلأ ورباً سيداً<sup>(3)</sup>، ومن هذا الاله القوي الجبار ومن الشمس وعشتر - (الزهرة في رأي الباحثين) - تشكل الثالوث السماوي المقدس، وقد رمز الفن العربي الجنوبي الى هذا الثالوث السماوي المقدس، برموز، فرُمز الى القمر بهلال نحت او نقش على الأحجار والأخشاب والمعادن، ويشير الهلال الى مطلع القمر في أول الشهر، كما اشير اليه برأس ثور ذي قرنين، اما الشمس فقد صورت قرصاً او دائرة او هالة، والقرص صورة

(1) علي، جواد: المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام، مصدر سابق، ج6، ص106-108.

(2) مجموعة باحثين: الاسلام، ت: ماجد الغرباوي، مركز الدراسات الثقافية، ايران، ب ت، ص28.

(3) علي، جواد: المفصل في تاريخ قبل الاسلام، مصدر سابق، ج6، ص174.

طبيعية لقرص الشمس الذي يبعث الحرارة والنور، واما الزهرة فرمز اليها بصورة نجمة في النقوش العربية الجنوبية بينما كانت في النصوص البابلية تصور على هيئة خيوط شعاعية، وهي عند العرب الجاهليين تعد رمزاً للذكورة<sup>(1)</sup>.

ويخلص الكاتب ان الانسان العربي الجاهلي كان في قرارة نفسه يؤمن بوجود اله غائب مجرد ومقتدر وهو الله تعالى، وكان يعتقد جزماً استحالة رؤيته وادراك كنهه، وبالتالي تشخيصه، لذا فهو لم يجسده بذاته، كما كان سائداً في الحضارات الشرقية القديمة التي صورت القوى الغيبية بهيئات مادية مختلفة وغريبة، بل سعى الى صنع نموذج مادي يرتقي من خلاله -بحسب معتقده- روحياً الى الله. هذا النموذج تجسدت فيه رؤية جدلية تكاملية من خلال مبدأ الحلول الذي يندمج فيه المادي والروحي ليكونا كشيء واحد يكتسب حيوية المطلق وقداسته فيكون بذلك وسيلة لازاحة الحواجز النفسية التي تحول دون فهم المطلق. فالانسان الجاهلي شخص الوسيط المادي (الصنم) الذي اضحى دليله للاقتراب من ساحة المطلق، فكان هذا الوسيط الرابطة التي تربط ما بينه وبين المطلق بوشيجة روحية وبذلك كان الصنم او الوثن بالنسبة للانسان الجاهلي كنقطة التقاء المقدس الخفي بالمادي الظاهر غير ان الانسان الجاهلي كان يعتقد ايضاً بانفصام تلك الرابطة لحظة حدوث الموت، فهي قائمة ما دام المرء قائماً في الحياة، لكنه سرعان ما يغيب الى الابد حيث لا رجعة له في عالم الوجود الآخر وهذا ما فرضته عليه عقيدته الدهرية التي رسخت في ذهنه ان وجوده وفنائه هو رهين الدهر، وبذلك اعطى للدهر قوة وسطوة تتحكم بكيانه ووجوده، فكان

(1) المصدر السابق، ص 176.

ذلك سبباً في تهميش المطلق في مسألتى الأحياء والاماتة برغم الإيمان بعظمته وقدرته اللانهائية في الخلق والأبداع.

وكانت عقيدة التوحيد تتسامى في اوساط الجزيرة العربية إبان نبوة ابراهيم الخليل (ع)<sup>(1)</sup> بما يدعى بالحنيفية التي بدأ العرب اثرها، يتحسسون بحطة الوثنية المادية التي كانوا يدينون بها، ويحاولون السمو بافكارهم الى تنزيه الاله الاعظم، وقد كان لليهود والنصارى وحنفاء العرب اثر كبير في ايجاد هذه الروح<sup>(2)</sup>، حيث كان للديانتين، اليهودية والمسيحية مكاناً بارزاً في مفاهيم المجتمع العربي الجاهلي فقد عرفتا الانتشار في بعض الجزيرة العربية، وقد تفاعلت الأفكار الوثنية مع افكار هاتين الديانتين، ويبدو انه حدث التفاعل وشاع الجدل في مسائل لاهوتية حول طبيعة الاله ومسائل البعث والقيامة، كما مهد لظهور الأحناف الذين عرفوا فكرة التوحيد ونبتد الشرك، كما جاء في القرآن الكريم: ((وَقَالُوا كُؤُوتُوا هُوداً أَوْ نَصَارَى تَهْتَدُوا قُلْ بَلْ مِلَّةَ إِبْرَاهِيمَ حَنِيفاً وَمَا كَانَ مِنَ الْمُشْرِكِينَ))<sup>(3)</sup>، وهكذا تكون عقيدة الحنيفية قبل الاسلام ابداعاً جديداً لفئة جديدة من العرب سعت جاهدة الى ان تجد لنفسها تعبيراً خاصاً عن ماهية معبودها بعيداً عن الوثنية وبشكل مختلف الى حد ما عن عقائد اليهودية والمسيحية، وهكذا كانت هذه الدعوة (الحنيفية) علامة تحوّل على صعيد الوعي الديني عند العرب

(1) نصرالدين، اديب: الينايع في المسيحية والاسلام، ط1، دار النضال للنشر، مطبعة قانصو، بيروت، 1994، ص135.

(2) طلس، محمد اسعد: تاريخ العرب، مصدر سابق، ص100.

(3) سورة البقرة، الآية: 135.



الجاهلين<sup>(1)</sup> حتى أخذت تبشير الاسلام تلوح في افق الجزيرة العربية، وبدأ النبي محمد (ﷺ) بتطبيق تعاليم دينه الحنيف فيها داعياً ومبشراً ونذيراً، فكانت تعاليمه السمحاء سبباً في التحول ليس فقط في التاريخ السياسي للشرق الادنى، بل في ثقافات وفنون آسيا وشمال افريقيا، بل وحتى في الثقافة الاوربية بعد ان كان العرب في الجزيرة العربية قبل الاسلام عبارة عن قبائل وثنية متناحرة فيما بينها، الا ان العقيدة الاسلامية وحدثت هذه القبائل وجعلتها امة واحدة عُدت من أعظم القوى الفعالة التي غيرت مسيرة الفكر الانساني عبر التاريخ<sup>(2)</sup>.

#### ب- في الفكر الديني الإسلامي:

دعا الفكر الديني الاسلامي الى الايمان المطلق بالوحدانية، فالمسلمون لم يتخذوا لالههم العظيم شكلاً ما او هيئة ما، ولم يشركوا معه معبوداً ما بل هو الاله المطلق المهيمن الذي يتفرد بالوحدانية ويتجلى بالعظمة والابداع. وباقرار المسلمين بالوحدانية بدأت العقائد الوضعية تتلاشى من ارض الجزيرة العربية كعقيدة التثليث التي قال بها المسيحيون وعقيدة الاثينية التي قال بها اليهود والمجوس وما شاكلهم في ذلك.

تتضمن عقيدة الوحدانية في الفكر الاسلامي الوحدة في الوجود، فليست هناك تعددية للآله بل اله واحد لا غير، كما تتضمن الوحدة في التركيب، فليس

---

(1) خواجه، احمد: الله والانسان في الفكر العربي الاسلامي، ط 1، منشورات عويدات، بيروت - باريس، 1983، ص 23.

(2)Charleston. R.J. world ceramics. London: the Hamlyn publishing Group limited. 1979. P 70 .

الله مكوناً من اجزاء، وتتضمن ثالثاً الوحدة في العبادة، فليس هناك معبود الا الله، وليس هناك سلطان مطلق يصرف الأمر كله الا الله<sup>(1)</sup>. ((ولو كان الله تعالى واحداً عددياً أي موجوداً محدوداً منعزلاً الذات عن الاحاطة بغيره من الموجودات صح للعقل ان يفرض مثله الثاني له سواء كان جائز التحقق في الخارج او غير جائز التحقق، وصح عند العقل ان يتصف بالكثرة بالنظر الى نفسه وان فرض امتناعه في الواقع، وليس كذلك، فهو تعالى واحد بمعنى انه من الوجود بحيث لا يحد بحد حتى يمكن فرض ثان له فيما وراء ذلك الحد، وهذا معنى قوله تعالى: ﴿قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ ۝١ اللَّهُ الصَّمَدُ ۝٢ لَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا شَيْءٌ ۝٣ وَلَمْ يُولَدْ ۝٤﴾. فان لفظ احد انما يستعمل استعمالاً يدفع امكان فرض العدد في قبالة<sup>(3)</sup>.

ان معنى الوحدة هو الذي يدفع به تثليث المسيح، فهم موحدون في عين التثليث غير ان الذي يعتقدون به هو الوحدة العددية التي لا تنفي الكثرة. ومن جهة اخرى فهم يقولون: ان الاقانيم (الاب - الابن - الروح) (الذات والعلم والحياة) ثلاثة هي واحدة كالانسان الحي العالم فهو شيء واحد لأنه انسان حي عالم وهو ثلاثة لأنه انسان وحياة وعلم<sup>(4)</sup>. ومن هنا يتضح تنزه الله الخالق عن المماثلة لخلقه او الاتحاد او الحلول في شيء مما خلق، وقد اوصدت العقيدة

(1) شلي، احمد: مقارنة الاديان. الاسلام، ط12، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1997، ص93.

(2) سورة الاخلاص، الآية: 1 - 4.

(3) الطباطبائي، محمد حسين: الميزان في تفسير القرآن، ط1، منشورات مؤسسة الاعلمي للمطبوعات، بيروت، 1979، ج6، ص89-90.

(4) الطباطبائي، محمد حسين: الميزان في تفسير القرآن، مصدر سابق، ج6، ص90.

الإسلامية باب التطلع الى معرفة حقيقة الذات الاقدس او ادراك كنهها، وقد اصبحت هذه الحقيقة عقيدة من عقائد الايمان بالله وهذه بذاتها برهان على سمو الالهية الحققة عن الدخول في دائرة التفكير العقلي المحدود بطبيعته والذي لا يجد مجالاً لتخطى الماورائيات<sup>(1)</sup>، ويشير القرآن الكريم الى هذه الحقيقة بان الله تعالى لا يماثله شيء بوجه من الوجوه، فهو ليس بجسم ولا جسماني ولا يحيط به مكان ولا زمان ولا تحويه جهة ولا توجد صورة مماثلة او مشابهة له في خارج ولا ذهن، وما هذا شأنه لا يتعلق به الأبصار كما نجده من انفسنا ولا تنطبق عليه صورة ذهنية، وهو تعالى منزهاً عن وصمة الحركة والزمان والجهة والمكان والواث المادة الجسمية واعراضها<sup>(2)</sup> أي وكما هو ثابت في الكتاب والسنة (ان الله تعالى لا يوصف بصفة الأجسام ولا ينعت بنعوت الممكنات مما يقضي بالحدوث ويلازم الفقر والحاجة والنقص، وقال تعالى: ﴿اللَّهُ خَلَقَ كُلَّ شَيْءٍ﴾<sup>(3)</sup>، وقال تعالى: ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ﴾<sup>(4)</sup>، وقال تعالى: ﴿اللَّهُ هُوَ الْغَنِيُّ﴾<sup>(5)</sup> الى غير ذلك من الآيات<sup>(6)</sup>.

يجد الكاتب ان كلمة التوحيد، التي تجلّى ظهورها، مع انبعاث الاسلام، كانت الفيصل الحاسم للجدل الديني في الجزيرة العربية حول حقائق الربوبية والايمان والوجود، وهي انما جاءت لنفي الكفر والتشبيه للذين لازماً الانسان

(1) شلي، احمد: مقارنة الاديان. الاسلام، مصدر سابق، ص 95-96.

(2) الطباطبائي، محمد حسين، الميزان في تفسير القرآن، مصدر سابق، ج 8، ص 242-243.

(3) سورة الزمر، الآية: 62.

(4) سورة الشورى، الآية: 11.

(5) سورة فاطر، الآية: 15.

(6) الطباطبائي، محمد حسين، الميزان في تفسير القرآن، مصدر سابق، ج 2، ص 104.



عبر حقب زمنية طويلة عاش خلالها في احضان الوثنية والاحاد، فصار تارة عبداً لمعبود مادي اصم صنع بيد الانسان نفسه، وتارة عبداً لكيانات خلقية واهنة، فما كان مجيء الاسلام الا ليكون السد المنيع ضد تلك التوجهات العقائدية الوضعية الساذجة التي لا تمت الى العقل بشيء، وليفصح جلياً عن التنزيه المطلق للذات الالهية وعن امتناع تشخيصها وعن تجردها المطلق عن كل شكل من اشكال المادة، بل وسموها عن كل ما يחדش ساحة عظمتها من الوصف والتشبيه، وليبقى الله تعالى هو المطلق اللامتناهي والسرمدى الذي لا تحيط به الاوهام ولا تدركه الأبصار، وان ما دونه عرض ينتهي ويزول وفق قانون من قوانينه التي سنها للوجود وهو الفناء، وقد صرح القرآن الكريم بذلك في عدة آيات بينات، فقد قال تعالى:

﴿كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ ۝ وَيَبْقَىٰ وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ ۝﴾<sup>(1)</sup>

﴿كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ ۝﴾<sup>(2)</sup>

﴿أَوَلَمْ يَتَفَكَّرُوا فِي أَنفُسِهِمْ مَّا خَلَقَ اللَّهُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا إِلَّا بِالْحَقِّ وَأَجَلٍ مُّسَمًّى ۝﴾<sup>(3)</sup>

وعليه فان الاسلام يقف موقفاً مناوئاً للوثنية ولعقائدها المشركة، اذ ان جوهر الدين الاسلامي يقوم على عقيدة التوحيد، هذه العقيدة شكلت بحد ذاتها اساساً راسخاً لنفي الكفر والتشبيه والتجسيم، وقد انعكست هذه القيم الروحية على الفن الذي يعد من تمثيلات الدين عند البشر، فكانت رؤية الاسلام للفن تتردد بين التحريم والأباحة. ووفق ما بينه الفقهاء يكون التصوير<sup>(\*)</sup> على

(1) سورة الرحمن، الآية: 26-27.

(2) سورة القصص، الآية: 88.

(3) سورة الروم، الآية: 8.

(\*) التصوير: (هو رسم الصورة، وانما سميت صورة لأنها لها شكلاً من اشكال التشابه مع

ضربين:

أ. مجسم.

ب. غير مجسم.

وليس مهماً من الناحية الفقهية التقسيمات الأخرى، كنوع اللون أو نوع الصبغ أو أن تكون الصورة يدوية أو بالآلة، أو تقسيم المجسم إلى مجسم كامل أو ونصفي، نعم ينقسم الشيء المصور إلى ذي روح كالإنسان والحيوان وإلى ما ليس له روح كالنبات والجماد، وأن المهم في الروح هو كون المخلوق متحركاً بالارادة بخلاف غيره من المخلوقات.

ومجمل القول أن فتاوى الفقهاء حول موضوع التصوير تتلخص في ما يأتي:

1. جواز تصوير ما ليس له روح سواء كان تصويراً مسطحاً أو مجسماً، يدوياً كان أو بالآلة<sup>(1)</sup> فعن أبي عبد الله الصادق (عليه السلام) في قول الله تعالى: ﴿يَعْمَلُونَ لَهُ مَا يَشَاءُونَ مِنْ تَحَرِيْبٍ وَتَمْثِيلٍ﴾<sup>(2)</sup>، قال: والله ما هي تماثيل الرجال والنساء ولكنها الشجر وشبهه<sup>(3)</sup>. وجاء في الحديث، أن رجلاً جاء إلى ابن

الطبيعة، ثم اتسعت مجازاً لما لا يشبهها أيضاً من الصور التجريدية. ومن هنا قالوا: صورة طبق الأصل. وقالوا صورة صوتية ونحو ذلك، وكله لأجل المشابهة المطلوبة بين الأصل والصورة.

(1) الصدر، محمد: ما وراء الفقه، ط1، دار محبين للنشر، قم المقدسة، مطبعة اميران، 2005، ج3، ص136.

(2) سورة سبأ، الآية: 13.

(3) الحر العاملي، محمد بن الحسن: وسائل الشيعة إلى تحصيل مسائل الشيعة، تحقيق، عبد الرحيم الشيرازي، دار احياء التراث العربي، بيروت، ب ت، ج12، ص219-220.

عباس فقال: اني أصور هذه الصور فافتني، فقال له: أنبتك بما سمعت من رسول الله (ﷺ)، سمعت رسول الله (ﷺ) يقول: ((كل مصور في النار يجعل له بكل صورة صورها نفساً فتعذبه في جهنم)). وقال: ان كنت لابد فاعلاً فاصنع الشجر وما لا نفس له<sup>(1)</sup> وعن محمد بن مسلم قال: سألت ابا عبد الله الصادق (ع) عن تماثيل الشجر والشمس والقمر، فقال: ((لا بأس ما لم يكن شيئاً من الحيوان))<sup>(2)</sup>.

2. حرمة تصوير ذي الروح سواء كان مسطحاً ام مجسماً يدوياً او بالالة، ومن اخبار حرمة تصوير ذوات الارواح وكما جاءت في الروايات الآتية:

(أ) عن الامام الصادق عن آبائه عليهم السلام في حديث المناهي قال: نهى رسول الله (ﷺ) عن التصاوير وقال: ((من صور صورة كلفه الله تعالى يوم القيامة ان ينفخ فيها وليس بنافخ))<sup>(3)</sup>.

(ب) عن عبد الله بن مسعود قال: سمعت رسول الله (ﷺ) يقول: ((ان اشد الناس عذاباً عند الله يوم القيامة المصورون))<sup>(4)</sup>.

(ج) عن عائشة زوج النبي (ﷺ) قالت: دخل عليّ رسول الله (ﷺ) وانا

(1) مسلم، صحيح مسلم، شروح النووي، التزام ونشر محمود توفيق، مطبعة مجازي، القاهرة، ب ت، ج 14، ص 93.

(2) الحر العاملي، محمد بن الحسن: وسائل الشيعة، المصدر سابق، ص 220.

(3) المصدر السابق، ص 220.

(4) البخاري، محمد بن إسماعيل: صحيح البخاري بحاشية السندي، ط 1، المطبعة المشرقية، مصر، 1304هـ، ج 4، ص 32.



مسترة بقرام<sup>(\*)</sup> فيه صور فتلون وجهه ثم تناول الستر فهتكه ثم قال: ((ان من اشد الناس عذاباً يوم القيامة الذين يُشبهون بخلق الله))<sup>(1)</sup>.

(د) عن ابن عباس قال: قال رسول الله (ﷺ): ((من صور صورة عذب وكُلف ان ينفخ فيها وليس بفاعل))<sup>(2)</sup>.

(هـ) عن ابن عباس قال: سمعت رسول الله (ﷺ) يقول: ((من صور صورة في الدنيا كُلف ان ينفخ فيها الروح يوم القيامة وليس بنافخ))<sup>(3)</sup>.

(و) عن عائشة زوج النبي (ﷺ) انها اشترت ثمرقة<sup>(\*)</sup> فيها تصاوير، فلما رآها رسول الله (ﷺ) قام على الباب فلم يدخل فعرفت... فقال رسول الله (ص): ما بال هذه الثمرقة فقالت اشتريتها لك تقعد عليها وتوسدها، فقال رسول الله (ﷺ): ((ان أصحاب هذه الصور يعذبون ويقال لهم احيوا ما خلقتهم. ثم قال: ان البيت الذي فيه الصور لا تدخله الملائكة))<sup>(4)</sup>.

(ز) عن ابي بصير قال: قلت لابي عبد الله الصادق (عليه السلام): انا نبسط عندنا الوسائد، فيها التماثيل ونفترشها، فقال: لا بأس بما يبسط

(\*) القرام: الستر الرقيق.

(1) مسلم، صحيح مسلم، شروح النووي، مصدر سابق، ص 88.

(2) الحر العاملي، محمد بن الحسن: وسائل الشيعة، مصدر سابق، ص 221.

(3) مسلم، صحيح مسلم، شروح النووي، مصدر سابق، ص 93.

(\*) الثمرقة: وهي الوسادة الصغيرة.

(4) مسلم، صحيح مسلم، شروح النووي، مصدر سابق، ص 90.

منها ويفترش ويوطأ، انما يكره منها ما نصب على الحائط والسرير<sup>(1)</sup>.

3. حرمة التصوير المجسم لذوات الارواح في موارد وجوازه في موارد أخرى وقد ذهب الى هذا الرأي الفقهاء من المذاهب الاربعة: (المالكي والشافعي والحنبلي والحنفي).

فبعد اجماعهم على جواز تصوير غير ذوات الارواح كالشمس والقمر والاشجار والابنية وما الى ذلك، ذهبوا الى تقييد حرمة تصوير ذوات الارواح بالضوابط الآتية:

أ. حرمة التصوير اذا كان يدعو الى الوثنية كالتماثيل التي تصنع لعبادة غير الله تعالى.

ب. حرمة التصوير اذا ترتب عليه تشبه بالتماثيل او تذكير لشهوات فاسدة. اما اذا صورت فلا يخلو التصوير ان يكون مجسماً او غير مجسم. فان كان التصوير غير مجسم، كما لو كان تصوير الانسان او الحيوان مصوراً على ارض او بساط يداس عليه او على وسادة ثوب مفروش وما شاكل ذلك، فيجوز ذلك لأن في ذلك ما يحقق امتهان الصورة فتكون بعيدة الشبه عن الوثنية، فان غرض الشريعة الاسلامية انما هو القضاء على الوثنية ومحو آثارها.

اما اذا كان التصوير مجسماً فان فيه الجواز اذا كان:

أ. على هيئة لا يعيش بها المصور، أي ازيل من المصور ما لا تبقى معه الحياة كالرأس ونحوه.

ب. الغرض منه التعلم والتعليم كتدريب البنات وتعليم تربية

(1) الحر العاملي، محمد بن الحسن: وسائل الشيعة، مصدر سابق، ص220.

## الاولاد<sup>(1)</sup>.

4. حرمة التصوير المجسم بكل اشكاله وجواز التصوير المسطح بكل اشكاله. وقد ذهب الى ذلك بعض الفقهاء مثل السيد علي السيستاني الذي يرى حرمة تصوير ذوات الأرواح تصويراً مجسماً وان عقّب فتواه بالاحتياط<sup>(\*)</sup>، وجواز تصويرها على الاظهر<sup>(\*\*)</sup> من غير تجسيم، سواء كان بالرسم ام بالحفر ام بغيرهما<sup>(2)</sup>، كما ذهب الى ذلك السيد محمد الصدر مع ملاحظة عدم اقتران فتوى التحريم بالاحتياط<sup>(3)</sup> ويرى السيد الخوئي انه (لا خلاف بين الشيعة والسنة في حرمة التصوير في الجملة)<sup>(4)</sup>.

5. هناك رؤى جدلية حول حرمة التصوير يجسدها بعض الفقهاء المسلمين من

(1) الجزيري، عبد الرحمن: كتاب الفقه على المذاهب الأربعة، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، ب ت، ص 40-41.

(\*) الاحتياط: هو العمل الذي يتيقن المكلف به براءة الذمة عن الواقع المجهول، اي انه اسلوب للاطمئنان بالوصول الى الواقع المطلوب وذلك بأن يأتي المكلف بكل ما يحتمل فيه الأمر والوجوب ولا يحتمل تحريمه على الاطلاق، وان يترك كل ما يحتمل فيه النهي والتحريم ولا يحتمل فيه الوجوب في حال من الاحوال. ينظر: (فتح الله، احمد: معجم الفاظ الفقه الجعفري، ط1، مراجعة: عبد الهادي الفضلي، مطابع المدخول، الدمام، 1995، ص32).

(\*\*) على الأظهر: من عبارات الترجيح وتعني الاكثر انسجاماً مع الادلة الشرعية، واكثر وضوحاً من حيث ادلة الفتوى. ينظر: (فتح الله، احمد: معجم الفاظ الفقه الجعفري، المصدر السابق، ص59).

(2) السيستاني، علي: منهاج الصالحين، طبعة 2، دار المؤرخ العربي، بيروت، 1996، ج2، ص9.

(3) الصدر، محمد: منهج الصالحين، مطبعة الاداب، النجف، 1994، ج3، ص12.

(4) القمي، تقي الطباطبائي: مباني منهاج الصالحين، ج7، دار السرور، بيروت، 1997، ص223.



خلال فتواهم التي تتلخص بالآراء الآتية:

يرى الشيخ محمد عبده ان معنى العبادة وتعظيم التماثيل قد مُحي من الاذهان وان الصور بحد ذاتها كانت تتخذ لسبيين: الأول للهو، وهذا ما يبغضه الدين، والثاني للتبرك، وهو مما جاء الاسلام لمحوه، والمصور في الحالين شاغل عن الله او ممدد للاشراك به فاذا زال هذان العارضان وقصدت الفائدة كان تصوير الاشخاص بمنزلة تصوير النبات والشجر<sup>(1)</sup>.

في حين يرى الشيخ محمد رشيد رضا: ان العلة من ورود التحريم تتعلق بصيانة العقيدة من لوازم الشرك وشعائره، ووفق ذلك حرّم ما كان فيه التعظيم وما كان شعاراً دينياً مناوئاً للاسلام. ويذكر الشيخ استعمال النبي (ﷺ) للوسادة التي بها صور ولم يبال بالصور التي فيها لأنها غير ممنوعة لذاتها، ولا لأنها محاكاة لخلق الله تعالى<sup>(2)</sup>.

اما الشيخ محمد جواد مغنية فيرى ان حكم التماثيل والصور المجسمة مناط بالمقاصد والغايات وهو يختلف باختلافها، فالتماثيل حرام وصانعها خارج عن الاسلام اذا كان من قصده وغايته ان يرمز التمثال الى الخالق او ان يجعل منه وسيلة تقربه الى الله زلفى كاصنام الجاهلية، او اراد ان يشبه التمثال بالله وما الى ذلك من الحالات التي تؤدي الى الشرك. ووفق ذلك ينبغي ان تفسد الرواية

(1) عمارة، محمد: الاعمال الكاملة للامام محمد عبده، الكتابات الاجتماعية، ط2، ج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980، ص205-206.

(2) رضا، محمد رشيد، فتاوى المنار، مجلة المنار، مجلة شهرية تبحث في فلسفة الدين وشؤون الاجتماع وال عمران، المجلد 5، العدد (111)، في 9/12/1912، مطبعة المنار، مصر، ص904.

القائلة: ((من مثل مثلاً فقد خرج عن الاسلام))، لأن التمثيل بمجرد لا يوجب الكفر والخروج عن الدين باتفاق الفقهاء، لذا يكون عمل التماثيل جائز حتى ذوات الأرواح اذ قصد بها مجرد الزينة والجمال والمتعة بالمنظر الحسن، او التعبير عن مظهر من مظاهر الحياة<sup>(1)</sup>، وقد قال الله تعالى: ﴿يَعْمَلُونَ لَهُ مَا يَشَاءُونَ مِنْ تَحْرِيْبٍ وَتَمْثِيلٍ﴾<sup>(2)</sup>. وقال الشيخ الانصاري في المكاسب: ((لو دعت الحاجة الى عمل شيء يكون شبيهاً بشيء من خلق الله، ولو كان حيواناً، فلا بأس قطعاً))<sup>(3)</sup>.

في ضوء ما تقدم يخلص الكاتب الى انه لا خلاف بين فقهاء المسلمين فيما يخص حرمة تصوير الأرواح اذا كان يقصد التجسيم والتشبيه بالله عزوجل. وفيما عدا ذلك وقع الخلاف بين الفقهاء فيما يختص بالتصوير سواء كان مجسماً او مسطحاً، وقد كانت آراؤهم تترجح بين الإباحة والتحريم، ومن خلال آراء الفقهاء تلك يرى الكاتب انه برغم عدم وقوع التحريم المطلق على مجمل الفن التشكيلي يبقى هناك آراء فقهية ترى بوقوع التحريم في كل جزء من اجزاء الفن المجسم من رسم ونحت، وهذا كله يعطي اشارة صريحة الى اباحة الفن التجريدي.

ولا شك ان الفقهاء انما ارادوا من الفن ان يتماشى مع روح العقيدة الاسلامية بمرتكزاتها العبادية والأخلاقية حفاظاً على الانسان من مغبة الانحراف نحو العقائد المضلة ومنها الوثنية والاتجاهات العقائدية الوضعية وتأثيراتها المعادية

(1) مغنية، محمد جواد: فلسفات اسلامية، دار المعارف للمطبوعات، بيروت، 1978، ص 921-922.

(2) سورة سبأ، الآية: 13.

(3) الانصاري، الشيخ مرتضى: المكاسب، ط 1، مؤسسة الهادي، قم، 1415هـ، مطبعة باقري، ج 1، ص 189.

للدين الحنيف، وهي بجد ذاتها دعوة لأقامة فن موجه ذي أهداف سامية ومقاصد نافعة يكفل التوازن النفسي للانسان ويرسخ العلاقة بين الانسان وربّه.

وبرغم الجدل الفكري حول مسألة التجسيم والتشبيه، الذي تردد بين النفي والاثبات، انعكست آراء الفقهاء على افكار الفلاسفة والمتكلمين انبثقت اثرها طروحات فلسفية وكلامية متباينة، كانت رؤاها الجدلية تتركز حول ثنائية التجريد والتشخيص سعياً منها لاعطاء التفسير الشافي لحقيقة الوجود الالهي والعلاقة ما بين الله تعالى والانسان وماهية تلك العلاقة باعتبار الانسان علة الوجود:

وتزعم انك جرمٌ صغير      وفيك انطوى العالم الاكبر<sup>(\*)</sup>

لذا اتسم الفكر الفلسفي الاسلامي بتنوع أساليبه في معالجة وفهم حقيقة الوجود وما ينضوي عليه من خفايا ومكنونات، وتدبر الحقائق الغيبية، وقد كانت بعض هذه الأساليب تنحى منحىً فلسفياً معمقاً، اما البعض الآخر فقد نحى منحىً كلامياً<sup>(\*\*)</sup> يتخذ من الأدلة العقلية والنقلية اساساً في تفسير هذه الحقائق. بينما اتخذ البعض الآخر سبيل التصوف والعرفان، فراح يلج العالم الماورائي من اجل بلوغ مقاصدة خاصة فيما يخص علاقته مع الله تعالى. وهي وان تباينت رؤاها الا انها جميعاً اعتمدت المنهج الفلسفي للتعبير عن آرائها، فكان هناك المتكلمون والمتصوفة والفلاسفة، وكل أولئك كان يعكس تصورات

(\*) ينسب البيت الشعري الى أمير المؤمنين علي بن ابي طالب (عليه السلام).

(\*\*) اي من خلال علم الكلام الذي يعني: انه (العلم الذي يقتدر معه على اثبات العقائد الدينية بايراد الحجج ودفع الشبه)، الأيجي. ينظر: (ابو ريان، محمد علي، تاريخ الفكر الفلسفي في الاسلام، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1973، ص 133.



الذاتية اما برؤية مادية او برؤية تجريدية، ل يبقى الجدل قائماً بين اقطاب الفلسفة الاسلامية ثم اقطاب المدارس الكلامية عبر التاريخ، ويستعرض الكاتب تلك الآراء وما تعبر عنه من طروحات:

#### أولاً: عند المتكلمين:

سعى المتكلمون الاسلاميون الى تعضيد العقائد الدينية بالحجج العقلية، وهو ما يطلق عليه بـ (علم الكلام) الذي يعد علماً عقيدياً كون اساسه هو الدين في الاسلام الذي يقابله علم اللاهوت في أوربا او الثيولوجيا في المسيحية. ومن الملاحظ ان منهج المتكلمين هو الجدل الذي يقابله منهج البرهان العقلي عند الفلاسفة. فضلاً على موضوع المتكلمين الذي اساسه هو (الله) تعالى وصفاته وصلته بالعالم المادي وبالأخص الانسان الذي يعيش على كوكب الارض، طبقاً للشريعة الاسلامية التي سنّها الله تعالى لعباده في كتبه المقدسة.... ومن هذا المنطلق يتخذ علماء الكلام من العقيدة الإسلامية كما وردت في محكم التنزيل وفي القرآن الكريم، امراً مقررّاً لا شك فيه مثلها مثل وجود الخالق ووحدانيته وعدله والبعث والمعاد، من ثم يحاول تأييدها بالحجة العقلية<sup>(1)</sup>، ورغم الجدل الحاصل بين المتكلمين - الذي كان السبب في تعميق هوة الخلاف بينهم - الا انهم متفقون في مسألة اثبات وجود الله تعالى ووحدانيته وان تنوعت طرق الاثبات فيما بينهم، وانما وقع الخلاف حول نسبة صفاته تعالى الى ذاته<sup>(2)</sup>.

---

(1) الاهواني، احمد فؤاد: الفلسفة الاسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص 19 - 20.

(2) المغربي، علي عبد الفتاح: حقيقة الخلاف بين المتكلمين، ط1، مكتبة وهبة للنشر، القاهرة، 1994، ص 68.

تقسم صفات الله تعالى وفق آراء المتكلمين الى قسمين: صفات ثبوتية<sup>(\*)</sup> وصفات سلبية، وقد عنوا بالصفات السلبية، (ان الله تعالى ليس بجوهر ولا عرض، اذ لو كان جوهرأ لكان متحيزأ، والتحيز يلزمه التجسيم وكونه محتاجأ الى غيره، هذا بالاضافة الى ان الجوهر وجوده غير ماهية، والواجب متحدد وجودأ وماهيةأ، ولو كان عرضأ احتاج الى محل يعرض عليه، لأن الاعراض انما تقوم بغيرها<sup>(1)</sup>، كما ان وجوده تعالى غير مفتقر الى الزمان، ولو كان كذلك لزم ان يكون الزمان قديماً<sup>(\*\*)</sup> وكونه مفتقراً الى غيره مثلما هو كائن في كل زماني،

(\*) الصفة الثبوتية هي ان يشتق للموصوف منها اسم، اما الصفة السلبية هي ان يمتنع الاشتقاق لغيره، وصفاته تعالى ترجع الى سلب او اضافة او مركب منهما فالسلب كاقدم فانه يرجع الى سلب العدم عنه اولأ او الى نفي الشبيه ونفي الأولية عنه. والاضافة كجميع صفات الافعال، والمركب منهما، كالمريد والقادر فانهما مركبان من العلم والاضافة الى الخلق. ينظر: (الحنفي. عبد المنعم: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مصدر سابق، ص 467.

(1) الحسني، هاشم معروف: الشيعة بين الاشاعرة والمعتزلة، ط 1، دار النشر للجامعيين، 1964، ص 176.

(\*\*) القديم (Ancient): ويطلق على الموجود الذي لا يكون وجوده من غيره وهم القديم بالذات، ويطلق القديم على الموجود الذي ليس وجوده مسبوقاً بالعدم، وهو القديم بالزمان، وكل قديم بالذات قديم بالزمان، وما لقديم بالذات اخص من القديم بالزمان. للمزيد، ينظر: (الحفني، عبد المنعم: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مصدر سابق، ص 644، 645) والقديم يقابله المحدث، ويعني ما كونه غيره. والمحدث بالذات: هو الذي يكون وجوده من غيره. للمزيد ينظر: (مجمع البحوث الإسلامية: شرح المصطلحات الفلسفية، دار البصائر بطهران، مؤسسة الطبع والنشر في الأستانة الرضوية المقدسة، 1414هـ، ص 357، 358).

بالإضافة إلى أن الزمان يتجدد، والحال في المتجدد ينبغي أن يكون متجدداً ويجل الله عن ذلك، كما أن المعنى بكونه قديماً لا يعني التقدم الزماني، كما وأن بقاءه لا يعني وجوده في زمانين أو أكثر والا لزم كونه زمانياً.

اتفق مذهب الإمامية مع المعتزلة على عدم كونه جسماً، لأنه تعالى والحال هذه يلزمه أن يكون متحيزاً وأن يكون جوهرراً لو كان متحيزاً، وإذا كان جوهرراً، فاما أن لا ينقسم اصلاً أو ينقسم. وكلاهما لا يجوز عليه تعالى، أما الفرض الأول فلأن الجوهر الذي لا ينقسم هو الجزء الذي لا يتجزأ، والجزء الذي لا يتجزأ هو أصغر الأشياء وتعالى الله عن ذلك. وأما الفرض الثاني، فلو انقسم كان جسماً مركباً، والتركيب الخارجي يتنافى مع الوجوب الذاتي، كما أنه لو كان متحيزاً لكان مساوياً لسائر المتحيزات في الماهية واللازم من ذلك أما القدم أو الحدوث، لأن المتماثلات لا بد من توافقها في الأحكام<sup>(1)</sup>.

يتفق الأشاعرة إلى حد ما، مع ما ذهب إليه الإمامية والمعتزلة حول ماهية المطلق (الله)، فهم ينزهون الله تعالى وينفون عنه التشبيه والتجسيم، فالله تعالى عندهم لا يشبهه شيء ولا يشبه شيئاً، وهم يستندون في ذلك إلى الأدلة النقلية<sup>(2)</sup>: (ليس كمثله شيء)<sup>(3)</sup>، و (ولم يكن له كفواً أحداً)<sup>(4)</sup>، غير أنهم ينسبون جملة من الجوارح إليه تعالى آخذين بالظاهر من

(1) الحسيني، هاشم معروف: الشيعة بين الأشاعرة والمعتزلة، مصدر سابق، ص 169.

(2) خواجه، أحمد: الله والانسان في الفكر العربي والاسلامي، ط 1، منشورات عويدات، بيروت - باريس، 1983، ص 125.

(3) سورة الشورى، الآية: 11.

(4) سورة التوحيد، الآية: 4.



القرآن الكريم، فقله تعالى: ﴿لَمَّا خَلَقْتُ يَدَيَّ﴾<sup>(1)</sup> فيه اثبات يدين ليستا جارحتين ولا قدرتين ولا نعمتين لا يوصفان الا بان يقال انهما ليستا كالأيدي<sup>(2)</sup> ويعد هذا الاتجاه في المسائل الكلامية اتجاهاً توفيقياً بين المعتزلة من جهة والجبرية والمشبهة<sup>(\*)</sup> والمجسمة<sup>(\*\*)</sup> من جهة اخرى<sup>(3)</sup> ولا تعد آراء المشبهة والمجسمة محط للمذهب الاشعري فحسب بل تعد محط جدل للمذاهب الاسلامية الاخرى، فرويتهم الجدلية تتسم بالنزعة المادية المحضة، فهي تذهب الى تشبيه الذات الالهية بالانسان وتنزع الى علوم الانسان وعلوم الكون نزعة مادية، وكان أصحاب هذه العقائد يتصورون النفس جسماً او عرضاً للبدن، ورغم ان التعاليم والفنون الاسلامية تنفر من رأي النصارى فيما قالوه على سبيل التمثيل عن الاله- الاب- فقد اعتقد أولئك في هيئة ذات الله اعتقادات كثيرة لا يستسيغها العقل<sup>(4)</sup>.

(1) سورة ص، الآية: 75.

(2) المغربي، علي عبد الفتاح: حقيقة الخلاف بين المتكلمين، مصدر سابق، ص 73.

(\*) المشبهة: فرقة من الفرق الاسلامية شبهوا الله تعالى بمخلوقاته ومنهم غلاة وهم القائلون بالتجسيم والحركة والانتقال والحلول في الاجسام. ينظر: (الحنفي، عبد المنعم، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مصدر سابق، ص 195).

(\*\*) المجسمة: فرقة من الفرق الاسلامية وهم الذين يقولون ان الله جسم حقيقة، ومنهم من يبالغ ويقول انه على صورة انسان ومنهم من ادعى ان الله جسماً من لحم ودم، والكرامية الذين قالوا انه جسم، أي موجود. للمزيد: ينظر: (الحنفي، عبد المنعم: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، المصدر السابق، ص 745 - 746).

(3) خواجه، احمد: الله والانسان في الفكر العربي الاسلامي، مصدر سابق، ص 120.

(4) دي بور، ت. ج: تاريخ الفلسفة في الاسلام، ترجمة وتعليق، محمد عبد الهادي ابو ريده، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ب ت، ص 86.

وقد افراط أولئك في تفسير الآيات القرآنية والأحاديث النبوية، فآخذوا ما ورد في التنزيل من الاستواء والوجه واليدين والمجيء والأتیان والفوقية، وما إلى ذلك فاجروها على ظاهرها، فكانت آراؤهم في مستوى الغرابة والسطحية في تناول مسألة الألوهية وذلك باصرارهم المغالي في الابتعاد عن التأويل دون مبرر معقول<sup>(1)</sup>. وعلى أية حال فالمشبهة من الحنابلة والمحدثين يزعمون أن الله تعالى كبقية الأجسام بنحو يصح الإشارة إليه، وهو محاس للصفحة العليا من العرش، ويجوز عليه التحول - على حد تعبيرهم - من مكان إلى آخر وأن العرش يثبط من تحته<sup>(2)</sup>.

ترجع فكرة التجسيم إلى ظاهر القرآن والحديث، فقد ورد في القرآن الكريم: ﴿وَالْمَلَكُ عَلَى أَرْجَائِهَا وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَنِيَّةٌ﴾<sup>(3)</sup>، ﴿وَجَاءَ رَبُّكَ وَالْمَلَكُ صَفًّا صَفًّا﴾<sup>(4)</sup>، ﴿يَدُ اللَّهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ﴾<sup>(5)</sup>، ﴿وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ﴾<sup>(6)</sup>.... وما إلى ذلك من الآيات الشريفة، وجاء في صحيح البخاري عن أبي هريرة، أن رسول الله (ﷺ) قال<sup>(7)</sup>: ((يتنزل ربنا كل ليلة إلى سماء الدنيا حين يبقى ثلث

(1) الحسني، هاشم معروف: الشيعة بين الأشاعرة والمعتزلة، مصدر سابق، ص 169.

(2) المصدر السابق، ص 169.

(3) سورة الحاقة، الآية: 17.

(4) سورة الفجر، الآية: 22.

(5) سورة الفتح، الآية: 10.

(6) سورة الرحمن، الآية: 27.

(7) مغنية: محمد جواد: فلسفات إسلامية، مصدر سابق، ص 352 - 353.

الليل الاخير فيقول: من يدعوني فاستجب له، من يسألني فاعطيه، من يستغفرني فاغفر له<sup>(1)</sup>.

من هذا المنطلق ذهب الاشاعرة- الذين يأخذون بالمعنى الظاهر للقرآن- الى جواز رؤية المطلق (الله) في الآخرة، وقال الأشعري<sup>(\*)</sup>: ان كل موجود يصح ان يرى فان المصحح للرؤية انما هو الوجود، والباري موجود فيصح ان يرى، وقد ورد في السمع ان المؤمنين يرونه في الآخرة. قال تعالى: ﴿وَجُودٌ يُؤْمِرُ نَاصِرَةٌ ۝٢٢﴾ <sup>(٢٢)</sup> إِلَىٰ رَبِّهَا نَاطِرَةٌ<sup>(2)</sup>، وليس في الرؤية تجويز ولا تظلم ولا تكذيب، ولما لم يكن في اثبات الرؤية شيء مما لا تجوز على الباري، ولم تكن الرؤية مستحيلة، وهي اذا لم تكن مستحيلة كانت جائزة<sup>(3)</sup>.

في حين ينفي المعتزلة رؤيته تعالى ويقطعون باستحالتها في الدنيا والآخرة.

(1) البخاري: صحيح البخاري: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، 1981، ج7، ص149.

(\*) الأشعري: هو ابو الحسن علي بن إسماعيل ولد في البصرة سنة 260هـ وينتهي نسبة إلى أبي موسى الأشعري، نشأ في بغداد، وحينما توجه لدراسة العلم اتصل بالمعتزلة فلزم احد منظريهم وهو الجبائي وبقي معه (40 سنة)، وكان من الصق الناس به وأشدهم ايماناُ بآرائه، وجرت بينهما مناظرات في مواضيع مختلفة انتهت الى انفصاله عنه ووقوفه بجانب الخصوم الأشداء على المعتزلة، وتوفي في بغداد سنة (333هـ) واخفي قبره خوفاً من ان تنبشه الحنابلة الذين حكموا بكفره وأباحوا دمه. ينظر: (الحسني، هاشم معروف: الشيعة بين الاشاعرة والمعتزلة، مصدر سابق، ص151).

(2) سورة القيامة، الآية: 22- 23.

(3) الزين، محمد خليل: تاريخ الفرق الاسلامية، ط2، مؤسسة الاعلمي للمطبوعات، بيروت، 1985، ص156.



ويرى متكلمو<sup>(\*\*)</sup> المعتزلة، انه لا مرئي الا اللون وهو جسم، وان المرئيات جواهر والوان واكوان، وهذه كلها صفات يتعالى الله عنها لذا فهو لا يرى<sup>(1)</sup>، وبناءً على آرائهم تلك اجمعوا على ان الله تعالى واحد ليس كمثله شيء، فهو ليس بجسم ولا شبح ولا صورة ولا بذى جهات، وقد أولوا الآيات القرآنية الكريمة التي يوحى ظاهرها بالتشبيه او التجسيم ليحققوا التنزيه المطلق لله تعالى. فعلى سبيل المثال أولوا اليد بالنعمة او القوة، والعين بمعنى العلم، والاستواء بمعنى الاستيلاء والغلبة والوجه بمعنى الذات والنفس وما الى ذلك من التأويلات التي تبعد المعاني الحسية عن صفاته تعالى<sup>(2)</sup>.

اعتمد المعتزلة الادلة العقلية والنقلية بالاستدلال على صحة دعواهم بنفي الجسمية (المادية) عن الله تعالى، فاذا انتفت الجسمية انتفت الجهة، واذا انتفت الجهة انتفت الرؤية لأن المرئي له حيز وجهة وشكل، والجميع محال تحققها في ذات الله. وقد نفوا الجسمية بقولهم: ان كل جسم حادث ومحتاج الى الاعراض، وان الذي لا يتخلى عن الحوادث (الماديات) لا بد ان يكون حادثاً، ودلالة نفهم الرؤية بالدليل العقلي والنقلي عندهم قوله تعالى: ﴿لَا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الْأَبْصَارَ﴾<sup>(3)</sup> وقوله تعالى مخاطباً نبيه موسى (ع): ﴿لَنْ تَرِنِّي وَلَكِنْ أَنْظِرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنْ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرِنِّي﴾<sup>(4)</sup>، واما السنه فيرى المعتزلة

(\*\*) منهم: النظام، والجبائي، وابو هاشم.

(1) المغربي، علي عبد الفتاح: حقيقة الخلاف بين المتكلمين، المصدر السابق، ص 72.

(2) المصدر السابق، ص 73.

(3) سورة الانعام، الآية: 103.

(4) سورة الاعراف، الآية: 143.

ان ما كان منها متواتراً ويتوافق مع الميزان العقلي فهو حجة ولا يتمسكون بما سواه، فهم من انصار العقل يتبعونه اينما ذهب<sup>(1)</sup>.

ويتقاطع الاشاعرة في رؤيتهم الجدلية مع آراء المعتزلة<sup>(\*)</sup> هذه، فمع تسليمهم بانه ليس ذلك بشيء من المفهوم التجسدي فانهم يرون هذه الصفات حقيقة لا يعلم الخلق طبيعتها بالدقة. فهم يعتبرون الاستواء على العرش حقيقة وليس للمعتزلة ان ينكروا ذلك، اذ كيف يجوز لهم ان يسلموا بوجود الله في كل مكان وينكروا انه على العرش، كما لو كان الاستواء على العرش يعني القدرة والاستيلاء لما كان هناك فارق بين العرش والارض، وينتهي الاشاعرة في جدلهم الى: ((ان كل موجود فهو مرئي من حيث هو موجود لا من حيث هو جوهر واعراض والله موجود اذاً هو مرئي))، وان الله يرى الاشياء فهو يرى نفسه ويجوز ان يُرى نفسه<sup>(2)</sup>.

ولعل الآية الكريمة: ﴿لَا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الْأَبْصَارَ﴾<sup>(3)</sup> تعكس

(1) الزين، محمد خليل: تاريخ الفرق الاسلامية، مصدر سابق، ص 136.

(\*) المعتزلة (Rationalists): فرقة من الفرق الاسلامية ومدرسة من مدارس الفكر والنظر والتأويل عند المسلمين حصرت تعاليمها في خمس: (التوحيد- العدل- الوعد- الوعيد- المنزلة بين المنزلتين- الامر بالمعروف والنهي عن المنكر) وقد قالوا بالاختيار وان ثواب الانسان وعقابه على حسب عمله. وقد قيل عنهم اهل عدل، واهل توحيد لأنهم انكروا لله صفات زائدة على ذاته، وكانوا يعتقدون بان صفات الله هي عين ذاته وليست مضافة اليه، كما لا يعتقدون بقدوم القرآن، ومن مفكريهم: العلاف، الجاحظ، الجبائي. للمزيد ينظر: (الحاج، كميل: الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي).

(2) الزين، محمد خليل: تاريخ الفرق الاسلامية، مصدر سابق، ص 158-159.

(3) سورة الانعام، الآية: 103.

فحوى الصراع الجدلي بين الرؤية المادية للاشاعرة والرؤية التجريدية للمعتزلة من خلال آراء الفريقين التي ترددت بين النفي والاثبات، فالآية الكريمة تعني عند الاشاعرة اثبات الرؤية اذ انهم يفرقون بين الادراك والرؤية، فالادراك يعني الاحاطة بالمحدود والله تعالى عن وصف الحد اذ فيه معنى النهاية، اما الرؤية فلا تعني الاحادة بالمحدود، لذا يجوز ان يرى الله ولا يجوز ان يدرك لتعالیه عن الجسد، بينما يرى المعتزلة ان هذه الآية تعني نفي الرؤية لان فيها نفي الادراك بالابصار، وان الادراك اذا قرن بالبصر افاد ما تفيد رؤية البصر، فكل شيء يوصف الانسان بأنه ادركه ببصره يوصف بأنه رآه ببصره، وبذلك اتاح التأويل العقلي لكل فريق من المتكلمين ان يورد من الآيات القرآنية ما يؤيد وجهة نظره. ولا يعني ذلك اختلافاً في القرآن نفسه لكن الخلاف حول فهم النص القرآني<sup>(1)</sup>.

انسحب نفي الرؤية عند المعتزلة الى نفي الصفات القديمة، وهم يعتقدون جزمًا بان الله تعالى قديم، والقدم اخص وصف ذاته، وهو تعالى عالم بذاته، قادر بذاته، حي بذاته، لا بعلم وقدرة وحياة، هي صفات قديمة ومعان قائمة به، اذ ان الصفات لو شاركت في القدم لشاركت في الالهية، وقد اتفقوا على ان كلامه محدث مخلوق في محل. فان ما وجد في المحل عرض قد فنى في الحال، كما اتفقوا على ان الارادة والسمع والبصر ليست معاني قائمة بذاته<sup>(2)</sup>.

واذا كانت المعتزلة تعتقد بان صفات الذات الالهية محدثة فان الاشاعرة

(1) المغربي، علي عبد الفتاح: حقيقة الخلاف بين المتكلمين، مصدر سابق، ص 149.

(2) الشهرستاني، ابو الفتح محمد بن عبد الكريم: الملل والنحل، مصدر سابق، ج1، ص 44-45.



تعتقد بانها قديمة. ويستند الاشعري على الادلة السمعية<sup>(\*)</sup> للبرهان على ان الصفات قديمة وقائمة بذاتها أي ان الله تعالى ((عالم بعلم قادر بقدره، حي بحياة، مريد بارادة، متكلم بكلام، سميع بسمع بصير ببصر.. وهذه الصفات ازلية قائمة بذاته تعالى))، ويستدل الاشعري على قدم الصفات ببعض الآيات الكريمة التي تتحدث خاصة عن علم الله، وذلك ان صفة العلم هي مجد ذاتها محور الخلاف بين الاشعرية والمعتزلة، فعندما يرد قوله تعالى: ﴿أَنْزَلَهُ بِعِلْمِهِ﴾<sup>(1)</sup> فقد اثبت الله تعالى علماً له قائماً بذاته وهو نفس الوقت غير ذاته<sup>(2)</sup>، كذلك قوله تعالى: ﴿وَمَا تَحْمِلُ مِنْ أُنْثَى وَلَا تَضَعُ إِلَّا بِعِلْمِهِ﴾<sup>(3)</sup>.

لم يكن الاشاعرة على خلاف مع المعتزلة في تصوراتهم الذاتية حول الذات الالهية فحسب، انما كانت على خلاف بين مع الامامية كذلك، فالامامية تعتقد بوحدانية الله في الالهية والازلية. فالله تعالى لا يشبهه شيء ولا يماثله شيء، وهو تعالى فرد في المعبودية لا ثاني له، وانه تعالى حي لنفسه لا بحياة (الحياة)، وانه قادر لنفسه وعالم لنفسه وانه عالم بكل ما يكون قبل كونه، وانه لا حادث الا وقد علمه قبل حدوثه، وترى الامامية ان صفات الله تعالى على ضربين:

أولهما؛ صفات الذات، وتعني، ان الذات مستحقة معناها استحقاقاً لازماً لا لمعنى سواها.

ثانيهما؛ صفات الافعال، وتعني انه تجب بوجود الفعل ولا تجب قبل وجوده.

(\*) الادلة السمعية: وهي الادلة النقلية في اصطلاح الفقهاء، مثل الآيات القرآنية، الروايات.

(1) سورة النساء، الآية: 166.

(2) خواجه، احمد: الله والانسان في الفكر العربي الاسلامي، مصدر سابق ص: 128-129.

(3) سورة فاطر، الآية: 11.

فصفات الذات لله تعالى هي الوصف له بأنه قادر عالم وهو مستحق لهذه الصفات ولا يزال، ووصفه بصفات الافعال مثل قولنا: خالق، رازق، محي، مميت، مبدئ، معيد، ولا ينسجم ان يوصف الله تعالى قبل خلقه للخلق بالخالق، وقبل احيائه الأموات بالمحيي وما الى ذلك<sup>(1)</sup>.

كما تعتقد الامامية ان الله تعالى لا يرى، ذلك لأن ما لا يكون جسماً ولا حالاً في الجسم ولا واقعاً في جهة ما او مكان ما، او حيز ما، ولا يكون مقابلاً، لا يمكن رؤيته. وقد نصت على ذلك الآيات الكريمة والروايات الواردة عن اهل البيت عليهم السلام، فقوله تعالى: ﴿لَا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الْأَبْصَارَ﴾<sup>(2)</sup>، وقوله تعالى لنبيه الكليم موسى (عليه السلام): ((قَالَ لَنْ تَرَانِي وَلَكِنْ انْظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنْ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي))<sup>(3)</sup>، لا تدل على نفي الرؤية فحسب بل تدل على استحالتها بالنسبة اليه، فهو تعالى قد ربطها باستقرار الجبل في مكانه واستقراره في حال كونه متزلزلاً من الحالات، والا لزم ان يكون ساكناً ومتحركاً في حالة واحدة، وذلك اشبه بقوله تعالى: ﴿وَلَا يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّى يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ﴾<sup>(4)</sup>، واذا امتنعت رؤيته تعالى على انبيائه (عليه السلام) كانت بالنسبة الى غيرهم اولى بالامتناع<sup>(5)</sup>.

وقد اكدت الامامية هذه الحقائق على لسان ائمتها الاطهار عليهم السلام، من خلال ادبياتهم ومناجاتهم التي كانت تزخر بفيض من المعاني والاسرار

(1) الزين، محمد خليل، تاريخ الفرق الاسلامية، مصدر سابق، ص: 126-127.

(2) سورة الانعام، الآية: 103.

(3) سورة الاعراف، الآية: 143.

(4) سورة الاعراف، الآية: 40.

(5) الحسيني، هاشم معروف: الشيعة بين الاشاعرة والمعتزلة، مصدر سابق ص: 195.

العرفانية لتكشف عن خفايا عالم الوجود التي تفرزها الارادة الالهية وتفصح عن مقام الربوبية وسمو الذات الالهية وعن تنزيهها المطلق عن الجسمانيات وتجلياتها في الخلق:

قال أمير المؤمنين علي بن ابي طالب (عليه السلام) في صفات الله تعالى:

((اول الدين معرفته وكمال معرفته التصديق به. وكمال التصديق به توحيده. وكمال توحيده الأخلاص له. وكمال الاخلاص له نفي الصفات عنه لشهادة كل صفة انها غير الموصوف وشهادة كل موصوف انه غير الصفة. فمن وصف الله سبحانه فقد قرنه. ومن قرنه فقد ثناه. ومن ثناه فقد جزأه ومن جزأه فقد جهله. ومن جهله فقد اشار اليه. ومن اشار اليه فقد حده. ومن حده فقد عده. ومن قال فيم فقد ضمنه. ومن قال علام فقد اخلى منه. كائن لا عن حدث. موجود لا عن عدم. مع كل شيء لا بمقارنة. وغير كل شيء لا بمزايله. فاعل لا بمعنى الحركات والالة. بصير اذ لا منظور اليه من خلقه. متوحد اذ لا سكن يستأنس به ولا يستوحش لفقده))<sup>(1)</sup>.

وقال (عليه السلام) حول صفاته تعالى:

((الأول الذي لم يكن له قبل فيكون شيء قبله، والآخر الذي ليس له بعد فيكون شيء بعده. والراوع اناسي الأبصار عن ان تناله او تدركه. ما يختلف عليه دهر فيختلف منه الحال، ولا كان في مكان فيجوز عليه الانتقال))<sup>(2)</sup>.

(1) مغنية، محمد جواد: في ظلال نهج البلاغة، ط2، ج1، دار العلم للملايين، بيروت، 1978، الخطبة الاولى، ص19.

(2) المصدر السابق، ج2، الخطبة 89، ص5.



يعد التراث الأدبي لأهل البيت عليهم السلام تراثاً روحياً عظيماً لما ينضوي عليه من مفاهيم وحقائق عرفانية عدت بمجد ذاتها أدلةً للهداية نحو حقائق الربوبية والوحدانية والوجود الإلهي.

يقول الامام علي بن الحسين (السجاد) عليه السلام في ذلك:

((الحمد لله الذي تجلّى للقلوب بالعظمة، واحتجب عن الابصار بالعزة، واقتدر على الاشياء بالقدرة، فلا الابصار تثبت لرؤيته، ولا الاوهام تبلغ كنه عظمته.... خالق لا نظير له، وواحد لا ندّ له، وواحد لا ضد له، وصمد لا كفو له واله لا ثاني معه وفاطر لا شريك له.... ليس له حد في مكان ولا غاية في زمان لم يزل ولا يزول ولن يزال. كذلك ابدأ هو الاله الحي القيوم الدائم القادر الحكيم))<sup>(1)</sup>.

ويقول الامام الصادق (عليه السلام) في ذلك ايضاً:

((واحد صمد، ازليّ، صمدي لا ظل له يمسه، وهو يمسك الاشياء باظلتها، عارف بالمجهول، معروف عند كل جاهل، فرداني: لا خلقه فيه ولا هو خلقه، غير محسوس ولا مجسوس، لا تدركه الابصار، علا فقرب ودنا فبعد... لا تحويه ارضه، ولا تقله سماواته، وانه حامل الاشياء بقدرته.... لم يلد فيورث، ولم يولد فيشارك، لم يكن له كفواً احد))<sup>(2)</sup>.

---

(1) الامام علي بن الحسين (عليه السلام): الصحيفة السجادية، مكتبة دار الكتب العلمية، بغداد، 1997، ص 229-230.

(2) المجلسي، محمدباقر: بحار الانوار، ط3، دار احياء التراث العربي، بيروت، ب ت، ج4، ص286.

## ثانياً: عند المتصوفة:

نهجت الصوفية في رؤيتها الجدلية للوجود نهجاً سلوكياً خاصاً اتخذت فيه من الوجدان طريقها لفهم حقيقة الوجود الالهي من خلال سعي البشرية للاتصال بالذات الالهية والتقرب من ساحة المطلق (الله) بوشائج روحية تتجرد فيها النفس من لواحق العالم المادي لترتقي عبر جهادها المضني ورياضاتها الروحية الى عالم الملكوت.

اختلفت توجهات المتصوفة وتطلعاتها المعرفية كثيراً عن تلك التي نجدها عند الفلاسفة والمتكلمين، فالتصوف<sup>(\*)</sup> يعتمد على الكشف والالهام والحدس الباطني الذي يسبقه التوجه الروحي العبادي حتى يتها القلب لاستقبال العلم اللدني الذي يهبه الله تعالى للمقربين من عباده ويقذفه في قلوبهم فينير امامهم الطريق الى الحق والوصول الى الحقيقة التي ينشدها كل صوفي صادق. وهذه

---

(\*) التصوف (Mysticism): طريقة سلوكية تقوم على التقشف والزهد والتحلي بالفضائل لتسمو النفس وتصبح مهياً للاتصال بمبدأ أعلى، وهذا الاتصال يتحقق بالوجدان او الكشف. ويرى المتصوفة ان الكشف، وهو نوع من الحدس الصوفي، اسمى اشكال المعرفة، وان في وسع المرء ان يصل الى الحقيقة بغير طريق العقل. وظاهرة التصوف الذاتية هي الوجد: وهي حالة تشعر فيها النفس بالاتحاد بينها وبين حقيقة داخلية هي الوجود الكامل، الوجود اللانهائي، أي الله تعالى، وبانقطاع الاتصال بينها وبين العالم الخارجي. ومن اهم المتصوفة في الاسلام الذين اسسوا مدارس التصوف هم: الحلاج، ابن عربي، وفريد الدين العطار، وجلال الدين الرومي. للمزيد ينظر: (الحاج، كميل: الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، مصدر سابق، ص 152- 153).

المعرفة الذوقية لا تتم الا على اساس المحبة المتبادلة بين العبد وربّه<sup>(1)</sup> ويرتكز التصوف على ثلاثة حقائق:

1. ثنائية الانسان: حيث يرى المتصوفة ان الانسان مؤلف من جوهرين هما:

النفس والبدن يقابلهما ثنائية العالم التي تتضمن:

أ. العالم المادي المحسوس، وهو عالم فانٍ مظلم.

ب. العالم الروحاني، وهو العالم المنزه والنوراني الخالد.

ويتهي جسّد الانسان الى العالم المادي، فهو مادي محسوس مثله. اما نفس الانسان فهي قبس من عالم الملكوت، انها روحانية منزّهة بريئة نورانية خالدة.

2. هناك حقيقة مطلقة يمكن ادراكها والاتصال بها، ولا يكون ذلك الا نتيجة المجاهدات والرياضات البدنية والنفسية وليس نتيجة عمل عقلي نظري. فالحقيقة مطلقة لا محدودة، اما العقل فهو مقيد ووسائله محدودة.

3. ان ادراك الحقيقة المطلقة تلك انما يكون بالكشف والذوق والمشاهدة، ولا يتم ذلك للصوفي الا بمجاهدة النفس وتنزهها عن ادران الوجود، والترفع بها عن الماديات وعلائقها وملذاتها المختلفة<sup>(2)</sup>.

يرى الفكر الصوفي ان تصورات الانسان ترد على النفس من الخارج، وان

---

(1) الرومي، صهيب: التصوف الاسلامي، ط1، بيسان للنشر والتوزيع والاعلام، بيروت، 2007، ص233.

(2) عاصي، حسن: التصوف الاسلامي. مفهومه، تطوره، ومكانه من الدين والحياة، ط1، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، 1994، ص16.



إرادته هي إبراز ما في نفسه في صورة خارجية، فان حقيقة النفس عند المتصوفة هي حالات او انواع من الشعور باللذة والالم، واهم ما في ذلك هو المحبة لله، والذي يسحر النفس البشرية الى الله هو هذه المحبة وليس الخوف او الرجاء، وليست السعادة معرفة ولا هي ارادة، بل هي في الاتحاد بالمحجوب<sup>(1)</sup>. فالحب الالهي هو علة خلق العالم، اذ ان الله تعالى اراد ان يكتشف سر جماله الأزلي ليظهر في صفحة الوجود كما في الحديث القدسي: ((كنت كنزاً مخفياً فاحببت ان اعرف، فخلقت الخلق، فبه عرفوني))<sup>(2)</sup>، ذلك الوجود الذي هو بحد ذاته حقيقة واحدة برغم ما تصوره لنا الحواس من ثنائية بين الله والعالم وبين الحق والخلق، وما التعدد والكثرة في مظاهر الخلق (الناس، الكون) الا امر قضت به الحواس الظاهرة والعقل القاصر عن ادراك الوحدة الذاتية للأشياء، او ادراك المجموع كمجموع من المظاهر وليس تعبيراً خارجياً للوجود الحقيقي. فجمال الازهار وعذوبة الأصوات وتجليات الآفاق هي جميعها مظاهر لجمال الاله الحق وعذوبته ورهبته. فالحق هو الحقيقة والخلق الظاهر المتعدد، أي اننا اذا نظرنا الى الله من خلال ذاته لم نرَ الا اياه أي الوحدة، واذا نظرنا من خلال ذواتنا وما يحيط بنا زالت الوحدة<sup>(3)</sup>.

وقد جسّد ابن عربي العلاقة بين الواحد المطلق والكثرة من خلال التمثيل والتشبيه، فهو يمثل الذات الالهية بالواحد العددي، والكثرة الوجودية بسائر

(1) دي بور، ت. ج: تاريخ الفلسفة الاسلامية، مصدر سابق، ص 111.

(2) عاصي، حسن: التصوف الاسلامي، مصدر سابق، ص 115.

(3) المصدر السابق، ص 123-124.

الاعداد التي تستمد وجودها من ((الواحد))<sup>(1)</sup>. وهو لم يقتصر على توضيح تجربته الصوفية على ذلك بل اعتمد الرموز الرياضية والاشكال التجريدية الهندسية اساساً لصياغة افكاره فهو مثلاً يرى في العدد<sup>(2)</sup> اصل الكون ووجوده المادي عبر: وحدة الذات الالهية والارادة الالهية والكلمة الالهية.... بالاضافة الى ان الرمز الهندسي في الفكر الصوفي يتحدد بـ (الدائرة) و(الخط) و(النقطة) كرموز تعبيرية عن تجربته الصوفية، حيث تتداخل هذه الرموز مع بعضها مكونه بنياناً فكرياً وترابطاً منطقياً في الانبثاق عن بعضها البعض<sup>(3)</sup>. وتعد الدائرة في الفكر الصوفي من اكمل الاشكال الهندسية، وقد ربطت مجازاً بالله الكامل، وقرن الحج بالدائرة المتجسد عبر الطواف الدائري حول الكعبة المشرفة كدلالة متقابلة بين صورة الكتيب، مركز الله في جنة عدن في السموات وبين الكعبة (النقطة) مركز دائرة العالم والارض حيث يجتمع فيها لزيارة بيت الله الحرام بشعائر الحج سنوياً، كما عد الوجود (دائرة)، وكون الحق نقطة الدائرة، لذا خلق الوجود دائرة محصورة بين الكاف والنون اسمها ابن سبعين (دائرة الوجود) جاعلاً الوجود المطلق (الله) فيها حاوياً للوجود المعتد (العالم والانسان) حتى غدت الدائرة الهندسية منظوراً عقلياً وطريقاً يؤدي الى الله تعالى في الفكر الصوفي<sup>(4)</sup>

من هذا المنطلق اختص الوجود، عند المتصوفة، بالله وحده فلا موجود الا

(1) الرومي، صهيب: التصوف الاسلامي، مصدر سابق، ص 168.

(2) عاصي، حسن: التصوف الاسلامي، مصدر سابق، ص 115.

(3) الجبوري، نظلة احمد نائل: خصائص التجربة الصوفية في الاسلام، ط 1، مكتبة بيت الحكمة، بغداد، 2001، ص 87-88.

(4) الجبوري، نظلة احمد نائل: خصائص التجربة الصوفية في الاسلام، مصدر سابق، ص 90.

الله (وحدة الوجود)، وحدا ذلك بهم الى نبذ كل ما يمثله لهم الخيال والحس من اشياء متعددة تضلل السالك، فكل ما في عالمي المحسوس والمعقول انما يرد عندهم الى مركز واحد<sup>(1)</sup>، أي ليس هناك وجود مستقل بذاته الا وجود الله، اما ((العالم فليس وجوده من ذاته ولا بذاته ولا قوام له بذاته وانما هو شأن من شؤون الله))<sup>(2)</sup>.

واعتقد اغلب المتصوفة بامكانية معرفة المطلق (الله) والوصول اليه ما بالشهود له واما بالفناء فيه او بالاتحاد به، على ان المعرفة بالله هي معرفة ذوقية وجدانية تتحقق عبر قبس انهي ينير القلب، وهي معرفة فوق طور العقل، أي انها لا تخضع لمقولات العقل ولغته ومنطقه بل يعبر عنها بلغة الرمز والتأمل وعمادها الغموض<sup>(3)</sup>، فالصوفية قد اصطنعوا الاسلوب الرمزي والتجريد لأنهم لم يجدوا طريقاً آخر ممكناً يترجمون به عن رياضتهم الصوفية<sup>(4)</sup>. وتتوقف لغة التعبير الرمزي للصوفي على ما يحمله من توجهات روحية وادبية وفكرية، فان كان شاعراً روحياً، فافكاره تتشبع تلقائياً ثياب الجمال والصور المشتمة للحب البشري. فوجنات الحبيب الموردة تمثل عنده ذات الله منكشفة في صفائه، وغدائرها الليلية تصور ((الواحد)) محجوباً ((بالكثرة)). وان قال: (ادر الكأس عليها ان تحل اسارك). فانما يريد ان يقول: (امح نفسك الترابية في السكر بالتأمل

(1) دي بور، ت. ج: تاريخ الفلسفة الاسلامية، مصدر سابق، ص 111.

(2) الرومي، صهيب: التصوف الاسلامي، مصدر سابق، ص 166.

(3) الجبوري، نظلة احمد نائل: خصائص التجربة الصوفية في الاسلام، مصدر سابق، ص 8-11.

(4) الرومي، صهيب: التصوف الاسلامي، مصدر سابق، ص 181.



الالهى. وهذه الرمزية في الغزليات والخمريات هي في حقيقتها ليست غريبة على الشعر الصوفي في الاسلام، بل انها لم تبدُ في غير التصوف بمثل هذا الغنى<sup>(1)</sup>.

بلغ الاستغراق في الوجدان- وكما يرى الباحث- الى اجتياز الذات المتصوفة حدود المحسوسات والتحليق في عالم المجردات لاقتناص لحظة من لحظات تجلي المعشوق عبر محطات سفرها الروحاني فراحت تعبر عن مكنونات ذلك الوجدان بمشاعر جياشه يملأها الشوق والالم والعرفان. ونلمس ذلك في شعر رابعة العدوية التي كانت تقول: ((محب الله لا يسكن انينه وحنينه حتى يسكن مع محبوبه))<sup>(2)</sup> وأنشدت تقول:

احبك حين: حب الهوى      وحباً لانك اهل لذاكا  
فاما الذي هو حب الهوى      فشغلي بذكرك عمن سواكا  
واما الذي انت اهل له      فكشفك لي الحجب حتى اراكا  
فلا الحمد في ذا ولا ذلك لي      ولكن لك الحمد في ذا وذاكا<sup>(3)</sup>

وقد بلغ التصوف حد المغالاة بانتقاله من الرؤية الاشراقية والالهام الى رؤية متطرفة تقوم على فكرة اتحاد الانسان مع الله التي انسحبت فيما بعد الى فكرة الحلول (حلول الله بالانسان) على يد الحلاج<sup>(\*)</sup> التي اخذها عن المسيحية لما

(1) المصدر السابق، ص182.

(2) دوروزه، افنان نظير: رابعة العدوية، شبكة المعلومات الدولية، الموقع :

[www.quran.maktoob.com](http://www.quran.maktoob.com)

(3) عون، فيصل بدير: التصوف الاسلامي، الطريق والرجال، مطبعة سعيد رافت للنشر،

عين شمس، 1983، ص: 156-157.

(\*) الحلاج: هو الحسين بن منصور الحلاج، متصوف فارسي كتب بالعربية وتلمذ على

شعر بنشوة الحب الالهي واعتقد بان الله تعالى قد حل فيه فامتزجت الطبيعة الالهية مع طبيعته الانسانية<sup>(1)</sup> وكان يقول:

مزجت روحك مع روحي كمزج الخمرة في الماء الزلال  
فاذا مسك شيء مسني فاذا انت انا في كل حال<sup>(2)</sup>

اصبح الاتحاد والحلول عند المتصوفة حقيقتين اندمجتا واصبحتا حقيقة واحدة، وانما الفرق بينهما هو فرق اعتباري لا جوهري، اذ ان معنى الاتحاد هو ان المخلوق اتحد مع الخالق، ومعنى الحلول ان الخالق حل في المخلوق واتحد معه، ويختلف المعنيان عن معنى وحدة الوجود الذي قال به ابن عربي، لأن معنى وحدة الوجود انه لا حقائق متعددة ثم اتحدت، وانما الوجود باجمعه ابتداءً حقيقة واحدة وهو الله وله مظاهر شتى تتكرر بالصفات والاسماء وجوهرها واحد، فالجماد والنبات والحيوان والانسان وكل وجود هو الله بالذات<sup>(3)</sup>، وقد غالى بعض الصوفية فرأى في الفناء اتحاداً بالله وحلولاً للطبيعة الالهية في الطبيعة

التستري والحكي والجنيد، ثم انفصل عنهم واختار حياة العزلة وراح يبشر بالتصوف في بلدان مختلفة، فالتف حوله طلابه، لكن السلطة العباسية اوقعته بتهمة الشعوذة وقد صلب في ساحة سجن بغداد واحرق جسده، وهو الذي يعتقد بإمكان الاتحاد مع الذات الالهية. وقد اختلف في شخصيته، فكفره جماعة كامن وابن حزم وابن خلدون. واعتبره غيرهم ولياً، ومنهم نصير الدين الطوسي والرازي والغزالي وغيرهم. ينظر: (الحاج، كميل: الموسوعة الفلسفية الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، مصدر سابق، ص 208.

(1) الرومي، صهيب: التصوف الاسلامي، مصدر سابق، ص: 164.

(2) الشيبني، كامل مصطفى: شرح ديوان الحلاج، ط 1، ج 1، مكتبة النهضة، بيروت، 1974، ص: 279.

(3) مغنية، محمد جواد: فلسفات اسلامية، مصدر سابق، ص 345.

الانسانية، مما قادهم الى الكفر بتجاوزهم مقام الالهية، حيث يقول بعضهم: ((انا الحق))، و((سبحاني ما اعظم شأني))<sup>(1)</sup>.

وفي الفناء الصوفي تعترى المتصوف حال من الاحوال في اثناء معراجة الروحي تتوارى فيه اثار الشخصية والشعور بالذات وتقدم الارادة، فيفنى الصوفي عن كل ما سوى الحق، ولا يرى في الوجود الا الحق، ولا يشعر بشيء في الوجود سوى الحق وفعله وارادته<sup>(2)</sup>.

يرى السهروردي ان الفناء منه ما هو ظاهر وفيه ما هو باطن، فالظاهر هو الفناء عن الاعمال والصفات وحاله اللاشعور والغيوبة التامة عن كل العوامل الخارجية كالطعام واللامبالاة للجروح والبرد والحر، والباطن هو حالة اتحاد كامل بالله ومشاهدة لآثار عظمتة ومكاشفة اسراره<sup>(3)</sup>.

يستشف الكاتب المقاربة الفلسفية بين الفكر الصوفي والفكر الفلسفي الهندي القديم فيما يتعلق بفكرة الفناء، فهذه الفكرة تلتقي مع ما يؤمن به الهنود من عقيدة (النرفانا) التي تدعو الى التطهير الروحي والانعقاد من العالم المادي بفناء الصفات الذميمة وبناء الصفات الحميدة ومجاهدة النفس بالرياضات الروحية والزهد برغم استشعارها حالة الالم والجوع والحرمان، وهذا انما يسمو بالنفس الى العالم العلوي، عالم الخلود الابدي ويرتقي بها الى مراتب الكمال التي تتحقق فيه السعادة الروحي الدائمة.

يعيش البدن والنفس صراعاً جديلاً في الفكر الصوفي، فالسهروردي يعد

(1) الرومي، صهيب: التصوف الاسلامي، مصدر سابق، ص 164.

(2) عاصي، حسن: التصوف الاسلامي، مفهومه. تطوره...، مصدر سابق، ص 120.

(3) الرومي، صهيب: التصوف الاسلامي، مصدر سابق، ص 164.



الانسان الاول قبل ظهوره على الارض - موجوداً عقلياً محضاً لكن بعد اقترافه الخطيئة دنس بالبدن. أي ان اتصال النفس الانسانية بالبدن هو ثمرة الخطيئة، وبهذا اصبحت سلوكيات النفس المتصلة بالبدن اميل الى الشر منه الى الخير، لأن المحسوس او المادي شر، ولما كان البدن هو عنصر الشر يمسك بالنفس ويبعدها عن موطنها الأصلي ينبغي للنفس ان تتخلص منه لكي تعود الى طهارتها<sup>(1)</sup>.

نلمس من هذه الافكار الصوفية منهجاً تربوياً يرمي الى تهذيب النفس البشرية والى صقل ميولها وتقويم رغباتها مما يهبها طمأنينه يورثها يقيناً فيكبح جماح الانسان ويخفف اندفاعه نحو المادة<sup>(2)</sup>.

### ثالثاً: عند الفلاسفة:

تميز النص الفلسفي الاسلامي باتجاهاته المفتوحة نحو التأويل مما يعد خطأً جديداً من القراءة الفلسفية للنص الديني وهذا انما يعود - وكما يرى الكاتب - الى آثار دينية تمثلت بسلطة الفقيه التي كانت المسؤولة عن انتاج الدلالة الحرفية للنص، وكان من نتاج تلك السلطة خلق نوع من الإشكال واللبس والتعددية الفهمية المفتوحة انعكس اثرها في سلوكيات الفلاسفة وسعيهم الحثيث لان يكونوا تحت سلطة النص من اجل الحصول على الشرعية، ويمكن ان نلمس تلك المنهجية التأويلية لدى فلاسفة الاسلام في موقفهم المعرفي ومحاولاتهم لان يجعلوا للعقل دوراً في فهم الحقيقة وضبط العلاقة بين المجرد (الله - العقل)

(1) ابو ريان، محمد: اصول الفلسفة الاشراقية عند شهاب الدين السهروردي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1977، ص 75 - 76.

(2) عاصي، حسن: التصوف الاسلامي، مفهومه، تطوره...، مصدر سابق، ص 170.

والمشخص (العالم المادي المتناهي)، لذلك تميز الفكر الفلسفي الاسلامي بشدة تنوعه وكثرة شعبه وتعدد جهاته.

وبتنوع الفكر الاسلامي تنوعت آراء الفلاسفة المسلمين، (الفارابي) (\*) يرى: ((ان المعارف انما تحصل في النفس بطريقة الحس، وان ادراك الحواس انما يكون للجزئيات ومن الجزئيات تحصل الكلّيات. والكلّيات هي التجارب على الحقيقة))، وان أهم هذه التجارب أوائل المعرفة ومبادئ البرهان، فالحواس تقع على المحسوسات فتتزع صورها ثم تتعاقب عليها قوى النفس (\*\*\*) المختلفة لتقوم بتنقيتها من الشوائب والعلائق الحسية وعوارضها الى ان تبلغ مستوى التجريد

---

(\*) الفارابي: هو ابو نصر محمد بن طرفان، ولد في فاراب من اعمال تركستان، ويعد من اعظم فلاسفة العرب، درس في بغداد وحران ثم اقام في حلب في بلاط سيف الدولة الحمداني، لقب بالمعلم الثاني، وكان ضليعاً في الرياضيات والموسيقى، ومن مؤلفاته: ((الجمع بين رأي الحكيمين)) الذي حاول فيه التوفيق بين آراء أفلاطون وأرسطو، وكانت محاولاته الرئيسة هو التوفيق بين تعاليم الاسلام والفلسفة اليونانية مستعيناً بذلك بالمنهج العقلي وحده، ومن مؤلفاته: (رسالة فصوص الحكم، السياسة المدنية، آراء المدينة الفاضلة) للمزيد: ينظر: (م. روزنتال: الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص 325).

(\*\*) يرى الفارابي، ان آلية تعاقب قوى النفس المختلفة على المحسوسات تتمثل بالآتي: يياشر الحس المحسوسات فتحصل صورها فيه ويؤديها الى الحس المشترك حتى تحصل فيه فيؤدي الحس المشترك تلك الصور الى التخيل، والتخيل الى قوة التمييز ليعمل التمييز فيها تهذيباً وتنقيحاً ويؤديها الى العقل. ينظر: (مرحبا، محمد عبد الرحمن: من الفلسفة اليونانية الى الفلسفة الاسلامية، مصدر سابق، ص 386).

الخالص، أي ان معرفة الأشياء المادية تتم بعد تحولها الى معقولات<sup>(1)</sup> وهذا ما يوحى الى تأثر (الفارابي) بآراء ارسطو التي تؤكد على أهمية الحواس في اكتساب المعرفة.

لم يقتصر تأثر (الفارابي) في آراءه بأرسطو فحسب بل راح يناغم نظرية افلاطون في المثل. فهو يرى ان الصور موجودة عند ((الله)) تعالى منذ الازل وان هذه الموجودات عند واجب الوجود<sup>(\*\*\*)</sup>، فوجود الغير فائض عن وجود الواجب، ومن الواجب الوجود يصدر الكل، ومن تعلقه لذاته يصدر العالم، وعن الأول يفيض الوجود الثاني او العقل الاول، والوجود الثاني ليس متجسماً وليس بمادة فيعقل ذاته ويعقل الاول الواجب، فيلزم عنه وجود السماء الأولى وهو بما يعقل من الاول، فيلزم عنه وجود ثالث او العقل الثاني، وهكذا وصولاً الى العقل العاشر وهو العقل الفعال، وهو ما يسميه الفارابي بروح القدس الذي يصل العالم العلوي بالعالم السفلي وهو المسبب لوجود الانفس الجزئية<sup>(2)</sup>. أي ان تحقق المعرفة الحسية مشروطة بانتقال العقل من حالة القوة الى حال الفعل، وهذا

(1) مرجعاً، محمد عبد الرحمن: من الفلسفة اليونانية الى الفلسفة الاسلامية، مصدر سابق، ص386.

(\*\*\*) واجب الوجود: وهو الذي يكون وجوده من ذاته ولا يحتاج الى شيء اصلاً: ((الجرجاني))، ((كما لا يمكن ان يكون وجوده من غيره او يكون وجود لسواه الا فائضاً عن وجوده)): ((ابن سينا))... والواجب الوجود بذاته عند الفارابي وابن سينا هو ((الله)) تعالى، وهو مبدأ الكل أي مبدأ جميع الموجودات بأعينها وانواعها. للمزيد: ينظر: (صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ط1، ج2، ذوي القربى للنشر، مطبعة سليما نزاده، قم، 1385هـ ص 541-542).

(2) الجندي، انعام: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مصدر سابق، ص83.



الانتقال لا يكون بفعل الانسان نفسه ولكن بتأثير عقل آخر هو دائماً بالفعل وهو اعلى من العقل الانساني وهذا هو العقل الفعال. ووفق عملية اتصال العقل الانساني بالعقل الفعال يتحول الادراك الحسي الى ادراك عقلي ويحصل المعنى الكلي في النفس بعد ان كان في العقل الفعال، فالمعنى الكلي اذن يستخرجه العقل من الجزئيات وبطريق التجريد كما يفيض عليه من العقل الفعال، وبهذا يصنف (الفارابي) المعرفة الى ثلاثة انواع هي المعرفة الحسية والمعرفة العقلية والمعرفة الاشراقية التي مؤداها ان الحقائق تتجلى من العقل الفعال واهب الصور ولا تحصل الا بفيض من العقل الفعال، انها اشراقات تنزل من هذا العقل على الانسان المتأمل المتحرر من قيود المادة فترتفع نفسه بذلك الى مرتبة الكائنات العلوية ويتحقق لها الاتصال بنور الانوار وتتم لها السعادة بادراك ما وراء الطبيعة<sup>(1)</sup>.

يعتقد (الفارابي) ان السعادة تحدث نتيجة للجدل الصاعد بين النفس والعقل الفعال بحيث تصل النفس الى كمال الوجود ولا تحتاج في قوامها الى المادة، وفي جملة الجواهر المفارقة للمادة، ولكن دون ان تمتزج النفس بالعقل الفعال، وهذا الاتصال يتجاوز فيه مع (الاكستاسيس) او الجذب الذي قالت به المدرسة الاسكندرانية<sup>(\*)</sup> فالاثنان يعتمدان على النظر والتأمل<sup>(1)</sup>، ومن هذا

(1) مرجبا، محمد عبد الرحمن: من الفلسفة اليونانية الى الفلسفة الاسلامية، مصدر سابق، ص 386--388.

(\*) المدرسة الاسكندرانية: آخر المدارس الفلسفية اليونانية الكبرى، قامت على ايدي البطالسة في القرن (13 ق.م) واستمرت الى القرن (16 ب.م) حين فتح العرب مصر. وامتازت في عهدها الاول بنزعة ادبية علمية ظهر فيها اقليدس وارشميدس، ثم غلبت عليها نزعة دينية فلسفية تحاول التوفيق بين المذاهب المختلفة، وسادت فيها نزعة صوفية، =

الموقف التوفيقى بين افلاطون وارسطو من جهة والرؤية الاسلامية من جهة اخرى تشكلت الرؤية الجمالية عند (الفارابى)، وارتبطت هذه الرؤية بالتصوف الروحاني المتجاوز للعالم المادي الذي يتحقق ضمن الارتقاء المعرفى (بدأ بالادراك الحسى إلى الادراك الفعلى إلى المعرفة الاشراقية<sup>(\*\*)</sup>) التي تعد من اسمى الغايات التي ينشدها الانسان، فالفنان يرتبط بالعالم الحسى بحواس ترتبط بالجوانب الصوفية فيرتقى بالجزئيات إلى الكلّيات<sup>(2)</sup> أي ان ارتباط الفنان بالعالم الحسى ارتباط رافض للجزئيات، مدرك للكلّيات بالمعرفة الاشراقية.

ومن اكثر ممثليها: افلوطين، فورفويوس، برقلس، يوحنا النحوي. ينظر: (مذكور، ابراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، 1979، ص173).

(1) مذكور، ابراهيم: في الفلسفة الاسلامية، منهج وتطبيقه، ط2، المعارف، مصر، 1968، ص36-44.

(\*\*) المعرفة الاشراقية: ضرب من الالهام القائم على التصوف العقلي، وقد اختلف الباحثون حول قراءة هذا التعبير، فقالوا ((الحكمة المشرقية)) نسبة إلى اهل المشرق، وقالوا: ((الحكمة المشرقية)) نسبة إلى الاشراق. ولكن هذه الحكمة هي في نفس الوقت حكمة اشراقية تؤمن بفيض العالم الروحاني على العالم العقلي الانساني فيصير الانسان بما يسيح عليه من عالم القدس ((عالمًا معقولاً موازياً للعالم الموجود كله، مشاهداً لما هو الحسن المطلق والخير المطلق والجمال الحق)) وهذا الضرب من المعرفة هو الطريق الافضل لادراك الامور الغيبية والمسائل الروحانية، فالاشراق يجعل العالم الروحي كأنه مشاهد بالعيان، بل هو يفوق المشاهد البصرية وضوحاً و يقيناً)) للمزيد ينظر: (الحلو، عبده: الوافي في تاريخ الفلسفة العربية، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1995، ص222).

(2) محمد جمال، عبد العزيز: نظرية لشو عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص78.

ان المعرفة الحسية - وكما يرى الباحث - هي لازمة لتحقيق المعرفة العقلية وان المعرفة العقلية لازمة لتحقيق الاستعداد لتلقي الاشراف والانتقال من الحسي الى الروحي، من التشخيص الى التجريد.

اما (ابن سينا) (\*) (980-1036م) Ibn sina فيرى ان العلم بالماهيات والحقائق لا يحصل دفعة واحدة بل ثمة درجات يمر بها وهي ما سماها بدرجات المعرفة وهي كالآتي:

أولاً: المعرفة الحسية او الادراك الحسي: وهي انما تتم على مستويين هما:

أ. احساس ظاهر: ويحصل بواسطة الحواس الخمس الظاهرة.

ب. احساس باطن: وله مراكزه الخاصة في الدماغ<sup>(1)</sup>.

ومن خلال نوعي الاحساس يحصل جدل في ادراك الصورة فالاحساس الظاهر هو ادراك صورة المحسوس الخارجي نتيجة انفعال يقع

---

(\*) ابن سينا: فيلسوف وطبيب وعالم طبيعي وشاعر باسيا الوسطى، عاش في بخارى وايران، لعب دوراً كبيراً بين العرب وأوروبا اذ قام بنشر التراث الفلسفي والعلمي القديم وخاصة تعاليم ارسطو، وقد قام ايضاً بالكثير لتدعيم التفكير العقلي ونشر العلم الطبيعي والرياضة، واحتفظ في فلسفته بكل من الاتجاهات المادية والمثالية عند ارسطو وانحرف في بعض الامور عن الارسطية نحو الافلاطونية الجديدة، وقد طور المنطق والفيزياء والميتافيزيقيا عن ارسطو واعتبر المادة علة تنوع الاشياء الجزئية وقد عارض التنجيم والخرافات. ينظر: (م، روزنتال: الموسوعة الفلسفية، ط2، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص8).

(1) الحلو، عبده: الوافي في تاريخ الفلسفة العربية، ط1، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، 1995، ص215.



على الحس من المحسوس، وان شروط حدوثه هو حضور المحسوس الخارجي عند عضو الحس وتأثيره فيه لان المؤثر الخارجي أساس في حدوث الاحساس الظاهر.

اما الاحساس الباطن فهو على خلاف ذلك كوننا نتخيل صور المحسوسات ونتذكرها في غياب المحسوسات ذاتها من دون وجود أي مؤثر خارجي، ودلالة ذلك الاحلام التي ترى في اثناء النوم حينما يكون عمل الحواس الظاهرة معطلاً ويكون عمل التخيل نشيطاً. وفي الوقت الذي يستلزم وجود الوسط بين المحسوسات الخارجية وبين اعضاء الحس ينتقل خلاله التأثير المحسوس الى عضو الحس، فانه لا يستلزم وجود مثل هذا الوسط في الحواس الباطنة لانها لا تدرك موضوعها عن بعد مثل البصر والسمع وما الى ذلك<sup>(1)</sup> أي ان الحواس الباطنة لا تنفعل مباشرة عن مؤثرات خارجية اذ ان موضوعها المباشر لا يوجد في الخارج كما يوجد موضوع الحواس الظاهرة، فالحواس الظاهرة لا تدرك صور المحسوسات الا عند حضورها، في حين ان الحواس الباطنة تدرك صور المحسوسات ولو كانت غائبة لان صور المحسوسات تكون حينئذ مخزونة عندها فلا تحتاج من ادراكها الى حضور المحسوسات، فموضوع الحواس الظاهرة هو صورة المحسوس غير المجردة عن المادة تجريداً تاماً لحضور مادة المحسوس عند الحواس، اما موضوع الحواس الباطنة فهو صورة المحسوس مجردة عن المادة تجريداً تاماً فلا يشترط حضور المادة في ادراكها، بيد انها غير مجردة تجريداً

(1) غالب، مصطفى: في سبيل موسوعة فلسفية (ابن سينا)، ط3 دار مكتبة الهلال، بيروت، 1981، ص132-134.

تماماً عن لواحق المادة لان الصورة في الحواس الباطنة تكون وفق الصورة المحسوسة وعلى تقدير وتكييف ووضع ما<sup>(1)</sup>.

ثانياً: المعرفة العقلية او الادراك العقلي: فهي ادراك الصورة الكلية المعبرة عن ماهية الموجودات، والعقل الذي اسماه (ابن سينا) بالقوة الناطقة- هو تلك القدرة على ادراك الصور الكلية المجردة عن المادة تمام التجريد.

ثالثاً: المعرفة الاشراقية: وهذه المعرفة انما تتم بفيض العالم الروحاني على العالم العقلي الانساني، فيصبح الانسان بما يفيض من عالم القدس ((عالمًا معقولاً موازياً للعالم الموجود كله، شاهداً لما هو الحسن المطلق والخير المطلق والجمال الحق)).

يُستخلص من ذلك ان الادراك سواء أكان حسياً ام عقلياً يتناول الأشياء دون مادتها ولكن ادراك صور الأشياء المادية لا تصل إلى العقل الا بعد مرورها بمراتب التجريد<sup>(\*)</sup> اذا وصلت الى العقل وصلت صورة كلية مجردة عن المادة تمام التجريد<sup>(2)</sup>، أي ان العقل هو القوة التي تأخذ الصور أخذاً مجرداً عن المادة من كل وجه وتعزرها عن كل كم وكيف وأين ووضع مادي<sup>(3)</sup>، ولو اقتصرت النفس على القوى الحيوانية من حس وخيال ووهم لما تمكنت من الانتقال من ادراك الجزئيات الى ادراك الكليات، واذن فهي لا تدرك الكلي الا من جهة اتصالها بالمبدأ الكلي الذي يفيض الوجود على الحياة ويسخلق الاجناس في المادة ثم

(1) المصدر السابق، ص 135-136.

(\*) مراتب التجريد عند (ابن سينا) اربع هي: مستوى الحواس - مستوى الخيال - مستوى الوهم - مستوى العقل.

(2) الحلو، عبده: الوافي في تاريخ الفلسفة العربية، مصدر سابق، ص 223-224.

(3) صليبا، جميل: من افلاطون الى ابن سينا، مصدر سابق، ص 116.

يعكس بعد ذلك على الانسان فيملؤه ضياء تغربله المادة ويصطبغ الوجود بالوانه<sup>(1)</sup>.

يرى الكاتب ان هناك مقاربة في الرؤية الجدلية عند (ابن سينا) مع الرؤية الجدلية عند (افلاطون) حيث الجدل الصاعد الذي يبدأ من المحسوس صعوداً الى المعقول او الاشراق. والذي يتحقق من خلاله الارتقاء المعرفي وهو وان تركزت رؤيته الجدلية على التجريد الذي يحقق كمال الخير والجمال فانه لم يهمل الحسي الذي عدّه نقطة الانطلاق للوصول نحو هذا الكمال والذي يعد ضرورياً من اجل حصول عملية تلقي الاشراق من العقل الفعال، وإذا هناك علاقة جدلية بين الشخص المادي- موضوع المعرفة- والمجرد الذي يرتبط بالعقل والاشراق، من دون وجود المجسد لا يمكن حصول التكامل، فالمادي يظهر بمستويات متباينة، حسي، ثم حسي باطن، ثم ماهية عقلية، اذ تحصل الملكة التي تمكن الانسان من ان يتلقى الفيوضات الاشراقية، فهي حلقة متكاملة جدلية من المجسد الى المجرد.

اما (الغزالي)<sup>(\*\*)</sup> (1095-1111م) -AlGazli- الذي اتسمت فلسفته

(1) المصدر السابق، ص 119-120.

(\*\*) الغزالي: ولد في مدينة طوس بخرسان واخذ الفقه من احمد بن محمد الرازكاني ثم عند عدد من المشايخ وانتقل الى جرجان ثم الى نيسابور ثم الى العراق، واتصل بالوزير السلجوقي، نظام الملك صاحب المدرسة النظامية، وعين الغزالي استاذاً فيها عام (484هـ)، واقام في القدس ثم عاد الى طوس التي انقطع للعبادة فيها، الا ان فخر الدين بن نظام الملك طلب اليه التدريس في نيسابور فاجاب ثم عاد الى خلوته ولزم داره، وفيها كتب اهم مؤلفاته، ثم توفي ودفن في طوس، اما اشهر مؤلفاته: - احياء علوم الدين - تهافت الفلاسفة - ايها الولد - ينظر: (الكناني، عثمان ماهر: شعراء الصوفية، منشورات شركة صفوان ماهر للنشر والتوزيع، مطبعة الديواني، بغداد، 1988، ص 26).

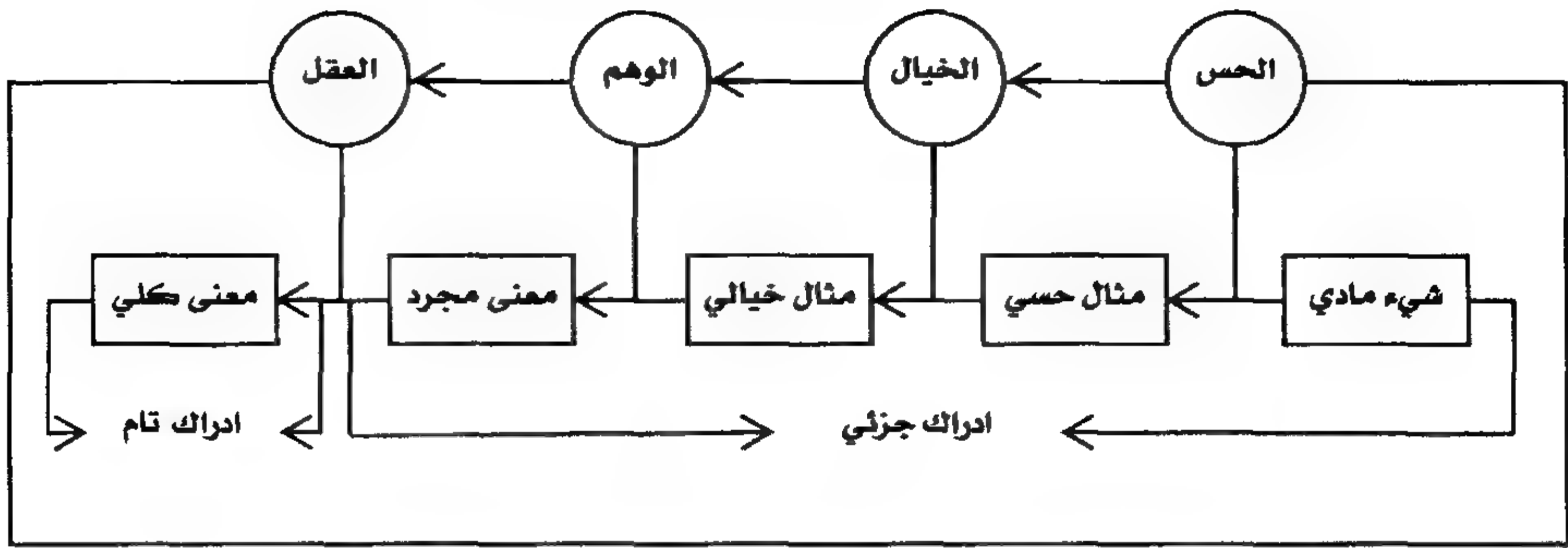


بالرؤية الصوفية واعتماد الشك أساساً في البحث عن حقائق الأشياء للوصول إلى اليقين المطلق - فكان نهجه الجدلي مع النفس يقوم على أساس الشك المطلق في الحسيات والمعقولات نتيجة لاضطراب الأحوال الدينية واختلاف المذاهب وتباين الملل والنحل التي عاشها وألقت ظلالها في نفسه<sup>(1)</sup>، وقد انتهى به الشك إلى ابتداء حوارية فيما بينه وبين المحسوسات تقوم على أساس الجدل بين المحسوسات والمعقولات، كان من نتائجها، عدم الثقة بالمحسوسات، كما أن الأدلة العقلية لم ترجع اليقين إلى قلبه، إذ ليس في المعرفة العقلية ما يطرد الشك، لكنه لم يجد بداً أمام الضرورات العقلية من الامتثال بقبولها ليس بتنظيم دليل وترتيب الكلام بل بنور يقذفه الله تعالى في الصدور، وهذا النور هو مفتاح المعارف عند الغزالي، لذلك فهو يرى وجود قضايا لا يمكن إدراكها على الفور من قبل العقل بل ((يحتاج إلى أن يهز اعطافه ويستوري زناده وينبه عليه بالتنبيه كالنظريات، وإنما ينبهه كلام الحكمة، فعند اشراق نور الحكمة يصير العقل مبصراً بالفعل بعد أن كان مبصراً بالقوة))<sup>(2)</sup>.

يرى (الغزالي) في مجال اكتساب المعرفة، أن آلية إدراك الأشياء إنما تتم وفق مراحل أربع متدرجة، تبدأ بالحس وتنتهي بالعقل مروراً بمرحلي الخيال والوهم. والمعرفة المستحصلة وفق هذه الطريقة هي سلسلة من التجريدات المتتابعة تبدأ بالشيء ذاته ثم لا تلبث أن تنتهي به إلى فكرة عقلية خالصة، ولهذا كانت مراتب المدركات مختلفة في التجريد.

(1) غالب، مصطفى: في سبيل موسوعة فلسفية (الغزالي)، ط3، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1981، ص39، 46.

(2) زقزوق، محمد حمدي: مقدمة في الفلسفة الإسلامية، دار الفكر العربي، القاهرة، 2003، ص64.



مخطط يبين آليات اشتغال الجدل عند الغزالي

فالمرحلة الاولى من التجريد يتحول فيها الشيء المادي الى صورة حسية (مثال حسي)، اما المرحلة الثانية فتنتقل من الخيال الذي يتلقف المثال الحسي ويجرده بعد تجريده الاول ويحوّله الى مثال خيالي فيكون هذا التجريد بسبب ادراك الخيال اتم قليلاً وابلغ تحصيلاً وهو لا يحتاج الى المشاهدة بل يدرك مع الغيوبة، أي ان الخيال بمقدوره ان يستغنى عن مشاهدة الاشياء وان يتمثلها في حال غيابها لكن ادراك الخيال يبقى مرتبطاً بشروط حتمية مثل الكم والكيف، لذا فهو لا يقف عند هذه المرحلة بل ينتقل الى مرحلة ثالثة هي: مرحلة الوهم التي يصبح بها التجريد اكمل من السابق بحيث يدرك المعنى المجرد عن اللواحق وغواش الاجسام ولكنه في نفس الوقت لا يرقى الى ادراك الكليات كونه لا يزال واقفاً عند حدود الجزئيات، لذا فان ادراك الكليات يحتاج الى مرحلة رابعة يسميها (الغزالي) مرتبة العقل التي يتحقق فيها التجريد الكامل عن جميع لواحق الاجسام<sup>(1)</sup>.

يرتفع العقل عند (الغزالي) فوق المحسوس والعرضي ويتجلى بالحدس

(1) غالب، مصطفى: في سبيل موسوعة فلسفية (الغزالي)، مصدر سابق، ص 72-74.

الذي يرى فيه انه معرفة مباشرة تقع لصفاء الذهن فتدعن النفس لقبوله والتصديق به بحيث لا يمكن التشكيك فيه<sup>(1)</sup> وبذلك يضيف (الغزالي) نوعاً آخر من المعرفة وهي المعرفة بالمكاشفة<sup>(\*)</sup> التي تدرك بالقلب والذي يزول به الغطاء حتى وضوح الحق<sup>(2)</sup>. وبذلك وضع (الغزالي) ثقته بالبصيرة ونور القلب، فالبصيرة الباطنة اقوى من البصر الظاهر، والقلب اشد ادراكاً من العين، وجمال المعاني المدركة بالعقل اعظم من جمال الصورة الظاهرة للابصار، فلذة القلب تكون فيما يدركه من الامور الالهية التي تجل عن ادراكها الحواس<sup>(3)</sup>، ولذا فان الجمال الموجود في غير المحسوسات هو جمال مطلق ذلك لأنه لا يدرك بالحواس وانما بنور البصيرة الباطنة خلاف المحسوسات التي تدرك بالحواس والتي تتعلق بتناسق الصور الخارجية وانسجامها سواء اكانت بصرية ام سمعية وما الى ذلك وتمثل الجمال الظاهر المرئي الذي يتوقف على محدودية الادراك، وبذلك يكون جمالها نسبياً، فالقلب اذن هو الوجدان وهو قوة ادراك الجمال في المعنويات، وقد

(1) الشيباني، عمر التومي: مقدمة في الفلسفة الاسلامية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص 177.

(\*) المكاشفة: الكشف: من مصاديقه الالهام: وهو العلم الذي يقع في القلب بطريق الفيض من غير استدلال ولا نظر بل بنور يقذفه الله في الصدور (الغزالي)، وسيله ان يظهر الانسان قلبه من الشواغل الحسية وان يحضر الهمة مع الارادة الصادقة وان يتعرض للنفحات الالهية، للمزيد: ينظر (صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج 2، مصدر سابق، ص 230.

(2) الموسوي، موسى: من الكندي الى ابن رشد، ط 2، مكتبة الفكر الجامعي، بيروت، 1977، ص 172.

(3) الغزالي، ابو حامد: احياء علوم الدين، مكتبة ومطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، 1939، ص 307.



ميّز (الغزالي) بين القلب والعقل، وهو يرى ان المعقولات تولد في العقل وان هذه اللذة مرجعها جمال المعقول، وفي ضوء ذلك فرق بين جمال المعقول وجمال الصفات الباطنة التي يكتشفها الوجدان، ويتهى (الغزالي) في نظريته الجمالية الى وجود ظواهر جمالية ثلاث هي: ظاهرة جمالية حسية، ظاهرة جمالية عقلية، ظاهرة جمالية وجدانية<sup>(1)</sup>.

إذا فالرؤية الجدلية الجمالية- وكما يرى الباحث- عند الغزالي تنضوي تحت مفهوم الحقيقة الصوفية<sup>(\*)</sup> التي لا يمكن ادراكها بالحواس او الوصول اليها بالبرهان المنطقي وانما في الحدس<sup>(\*\*)</sup> الباطني او البصيرة، حيث تستمد وجودها من وجود الله (عز وجل)، وهي رؤية تجريدية تعتمد على فلسفة الغزالي أساساً للادراك الجمالي للأشياء.

في حين ان (ابن رشد)<sup>(\*)</sup> (1126-1198م) Ibn Roshd - الذي تميز

(1) ابو ريان، محمد علي: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 2008، ص 26.

(\*) الحقيقة الصوفية: وهي عند العلماء الوضعيين مرادفة للحقائق الغيبية، وهي التي تجاوز عالم الظواهر. ينظر: (صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج 1، مصدر سابق، ص 748).

(\*\*) الحدس: (intuition): اطلاع النفس المباشر على كشف الذهن عن بعض الحقائق بوحى مفاجئ لا على سبيل القياس او على سبيل الاستقراء او الاستنتاج ولكن على سبيل المشاهدة التي ينبج فيها الحق انبلاجاً. للمزيد ينظر: (صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج 1، مصدر سابق، ص 454).

(\*) ابن رشد: ولد في قرطبة في بيت ورث الفقه كابراً عن كابر وقد كلف من قبل الامير ابي يعقوب يوسف بشرح مذهب اسطو، وقد قام بذلك على نمط لم يسبق اليه فأورث الانسانية علم ارسطو كاملاً، وكان الى جانب هذا فقيهاً وطبيباً. وقد تولى القضاء في

نهجه الفلسفي بالبحث في الالهيات والماورائيات، متخذاً من النظرة الموضوعية اساساً في البحث عن الحقيقة وبضمنها حقيقة الاتصال الوثيق بين الشريعة الاسلامية والحكمة (الفلسفة) - فينطلق في رؤيته الجدلية بالتعارض مع فلسفة المتكلمين التي تؤمن بحدوث المادة، وبوجود خالق مطلق التصرف في الكون ومنفصل عنه ومدبر له، وهو يرى في ذلك رأي ارسطو، حيث ان كل فعل يُفضي الى خلق شيء انما هو عبارة عن حركة. والحركة تقتضي سبباً لتحركه ويتم فيه بواسطتها فعل الخلق، وهذا الشيء هو في رأيه المادة الاصلية التي صنعت الكائنات منها وهي ضرب من الافتراض لا بد منه ولا غنى. وعليه يكون كل جسم ابدياً بسبب مادته، أي انه لا يتلاشى ابدأ لأن مادته لا تتلاشى ابدأ وكل امر يمكن انتقاله من حيز القوة الى حيز الفعل لا بد له من هذا الانتقال والا حدث فراغ ووقوف في الكون، وعلى ذلك تكون الحركة مستمرة في العالم ولولاها لما حدثت التحولات المتتالية الواجبة لخلق العالم، بل لما حدث شيء قط، وبناءً عليه وكما يرى (ابن رشد) فالمحرك الأول الذي هو مصدر القوة والفعل ((أي الخالق سبحانه وتعالى)) يكون غير مختار في فعله<sup>(1)</sup>.

يعتقد (ابن رشد) بقدوم العالم وازليته وان العالم (لم يزل موجوداً مع الله

اشبيلية عام (1169م) وفي قرطبة بعد ذلك، ولما صار ابو يعقوب يوسف خليفة اتخذه لنفسه طبيباً عام (1182م) ثم تولى بعدها القضاء في مسقط رأسه مرة اخرى غير ان الايام تنكرت له وحل السخط بالفلاسفة فصارت كتبهم تحرق بالنار، وفي اثرها ابعد ابن رشد وهو في شيخوخته الى اليسانة قريباً من قرطبة. ومات في مراكش عاصمة المملكة. ينظر: (ي بور، ت. ج: تاريخ الفلسفة في الاسلام، نقله الى العربية: محمد عبد الهادي، مطبعة اللجنة للتأليف والترجمة والنشر، ب ت، ص 257).

(1) انطون، فرح: ابن رشد وفلسفته، ط2، تقديم: طيب تيزيني، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والاشهار، الجزائر، 2001م، ص 98-99.

تعالى ومعلولاً له، ومساوقاً له غير متأخر عنه بالزمان مساوقة المعلول للعلّة ومساوقة النور للشمس، وإن تقدم الباري عليه كتقدم العلة على المعلول وهو تقدم بالذات (الرتبة لا بالزمان)<sup>(1)</sup>.

ينطلق (ابن رشد) - في علاقة الانسان بالخالق - من آراء ارسطو حيث يرى ان هناك في الكون عقليين: عقل فاعل وعقل منفعل، فالعقل الفاعل هو عقل مجرد ومستقل عن جسم الانسان وهو عقل عام غير قابل بالامتزاج بالمادة، واما العقل المنفعل فهو عقل خاص قابل للفناء شأنه في ذلك شأن باقي قوى النفس، وانما يقع العلم والمعرفة باتحاد هذين العقليين ذلك ان العقل المنفعل يميل دائماً بالاتحاد بالعقل الفاعل تكون نتيجه حلول العقل المكتسب، بيد ان النفس البشرية قد تتحد بالعقل العام اشد من هذا فيكون هذا الاتحاد عبارة عن امتزاج النفس بالعقل القديم الازلي امتزاجاً جدياً ولا يتم هذا الاتحاد بواسطة العقل الاكتسابي الذي تكمن وظيفته بايصال الاتحاد الى حرم الخالق الازلي دون ان يدغمه به، واما ادغامه وايصاله به فلا تتم الا بطريق العلم الذي هو الطريق الوحيد لتحقيق الاتصال بين الخالق والمخلوق ولا يكون ذلك الا من خلال انقطاع الانسان الى الدرس والبحث والتنقيب وطرق حجب الاسرار التي تكتنف الكون فاذا ما تحقق ذلك وجد الانسان نفسه وجهاً لوجه امام الحقيقة الأبدية<sup>(2)</sup>.

وفيما يتعلق بنظرية الفيض (الصدور) فان (ابن رشد) ينتقد القائلين لهذه

(1) بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفية، ج1، مصدر سابق، ص31.

(2) انطون، فرح: ابن رشد وفلسفته، مصدر سابق، ص100-101.



النظرية ومنهم الفارابي وابن سينا، وخصوصاً صدور الواحد عن الواحد وهو يرى ان هذه النظرية لا تقوم على مقدمات يقينية بل هي ظنية<sup>(1)</sup>.

يرى (ابن رشد) ان النفس وان كانت صورة للبدن، فانها تعد جوهرًا روحياً قائماً بذاته لا ينقسم باقسام الجسم، من جهة اخرى يرى انها لا تفيض من العقل الفعال (واهب الصور) كما يرى من سبقه من فلاسفة الاسلام، لان الله تعالى وحده هو من خلق جميع الكائنات روحية كانت ام مادية خلقاً مباشراً ومن دون توسط<sup>(2)</sup>.

كما يرى (ابن رشد) ارتباط المعرفة بالتجربة الحسية، فمن خلال الحس ندرك الصور من حيث هي شخصية أي بوصفها متمثلة في مادة (هيولي) فنحن مثلاً لا يمكننا ادراك اللون الاحمر وحده بدون الشيء الملون بهذا اللون. أي اننا (لا نقدر ان نتخيل المحسوسات مجردة عن الهيولي وانما ندركها في هيولي وهي الجهة التي بها تشخصت)، أي ان ما ينشأ في عقولنا من تصورات او معقولات انما يكون قد تم تحصيله عن طريق التجربة: ((التجربة انما تكون بالاحساس اولاً، التخيل ثانياً، واذا كان ذلك كذلك فهذه المعقولات اذا مضطرة في وجودها الى الحس والتخيل فهي ضرورة حادثة بحدوثها وفاسدة بفساد التخيل))<sup>(3)</sup>، فهو لا يعتمد الحس والتخيل اساساً في جعل الانسان انساناً بالمعنى الحقيقي من دون

(1) ابن رشد: تهافت التهافت، قدم له وعلق حواشيه: صلاح الدين الهواري، شركة ابناء شريف الانصاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، المطبعة المصرية، 2006م، ص 177.

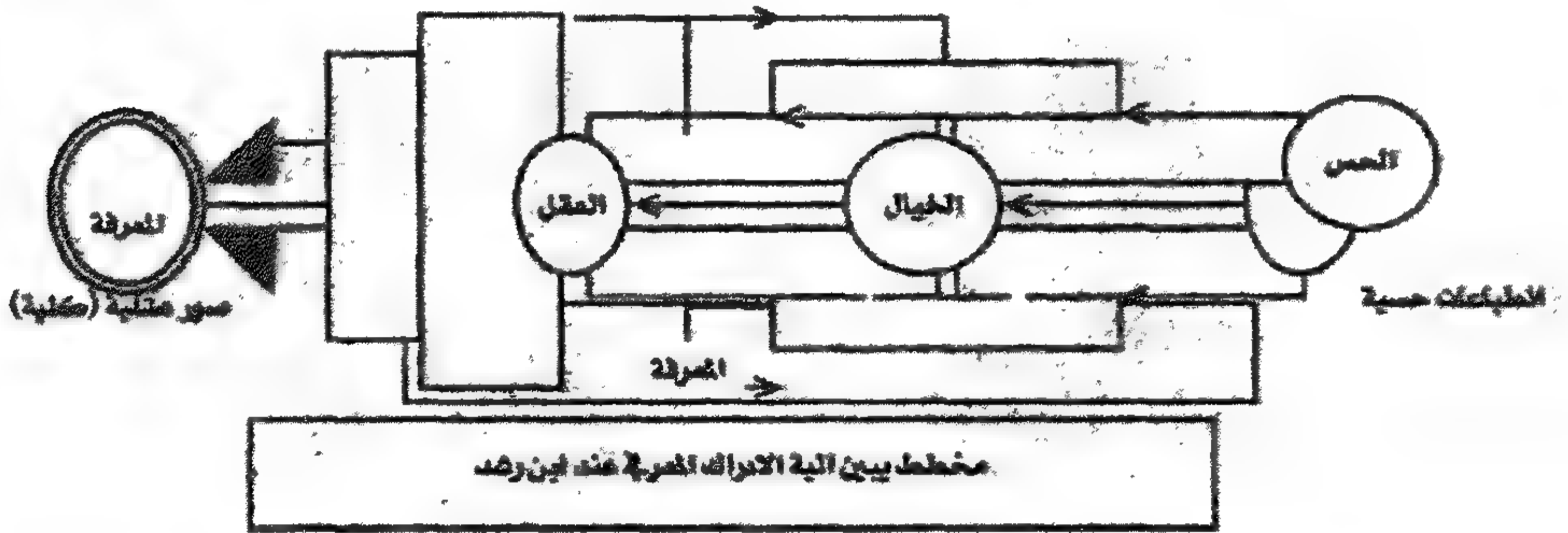
(2) قاسم، محمود: في النفس والعقل، ط2، القاهرة، 1962، ص 156.

(3) ابن رشد: تلخيص كتاب النفس، تحقيق، احمد فؤاد الاهواني، النهضة المصرية، القاهرة، 1950، ص 70.

وجود العقل فالعقل هو الذي يميز الانسان عن بقية الكائنات الاخرى من خلال قوته التي يدرك من خلالها المعاني المجردة من الهولي أي الكليات من الجزئيات ويركب بعضها الى بعض ويستنبط بعضها عن البعض الآخر<sup>(1)</sup>.

يجد الكاتب ان (ابن رشد) انما تقوم رؤيته الجدلية في المعرفة على النزعة العقلية المحضة، فاكساب المعرفة وادراكها انما يكون على اساس الارتقاء من مستوى المحسوس الى مستوى التجريد او الصور العقلية، وفق مراتب معرفية متصاعدة تبدأ بمرتبة الحس وتنتهي بمرحلة العقل الذي هو بذاته يحتكم بسير العملية برمتها من خلال التناسق الآلي مع العنصرين الآخرين (الحس-الخيال) أي ان سلم الارتقاء المعرفي هذا يبدأ بادراك الجزئيات ثم يرتقي الى ادراك الكليات ومن عملية منهجية من قبل العقل.

ويوضح الكاتب في المخطط ادناه عملية الادراك المعرفي عند ابن رشد:



من خلال الترابط الوظيفي بين عناصر الادراك المعرفي الثلاث (الحس-الخيال-العقل)، يستشف الكاتب ان (ابن رشد) دمج بين المحسوس والمجرد لدرجة هيمنة المجرد لا المحسوس.

(1) المصدر السابق، ص 68.

يخلص الكاتب الى ان النزعة التجريدية هيمنت على البنية الفكرية الإسلامية إلا انها بدأت بالتجريد انطلاقاً من النص المقدس لدى الفقيه الذي يعمل على توظيفه من خلال انطباقه على الأحكام الجزئية كأحكام فقهية، ثم إلى التجريد العقلي لدى المتكلمين الذين يهيمن على منهجهم القياسي طابع بياني للعقل فيه دور كبير في الاستدلال رغم قربه من الفقه الا انه يتجاوزه بما فيه من آراء تعتمد العقل في استنباط أفكاره وأقيسته الجدلية، لكن الأمر يأخذ منحى اوسع في حركته نحو المجرد من خلال المنهج البرهاني لدى فلاسفة الإسلام الذين يُغلبون العقل على سواه باعتمادهم الأدلة البرهانية للوصول إلى مقاصدهم، وهي خطوة أكثر تجريد مما لدى المتكلمين، إلا إنها أكثر دقة باعتمادها على القياس البرهاني، لكن التجريد يزداد عمقاً كممارسة ونظرية لدى المتصوفة الذين رغم انطلاقتهم من التجربة الصوفية إلا إنها تجربة فردية في منهجها ورؤيتها التي لا يمكن التعبير عنها إلا بلغة مجازية مما يجعل منها تجربة ذوقية رفيعة غير مطابقة للواقع، تعتمد الرمز والذوق في بناء معارفها الحدسية الاشرافية.



## المبحث الرابع

### التشخيص والتجريد في الفن الإسلامي

أولاً: المنطلقات الفكرية في الفن الإسلامي:

أ- منطلق التوحيد

ب- منطلق الوحدة

ج- منطلق الحركة

ثانياً: ظلال العقيدة الإسلامية على الفن الإسلامي

ثالثاً: التشخيص والتجريد في التصوير الإسلامي

### أولاً: المنطلقات الفكرية في الفن الإسلامي

نزعت الفنون القديمة التي سبقت الاسلام الى الاقتباس من أفكار حضاراتها الفلسفية ومعتقداتها الدينية (الروحية)، وعملت على ترجمة تلك الأفكار من خلال التصوير والنحت وما إلى ذلك من أصناف الفنون، ولهذا كانت تلك الفنون تمثل طابعاً مقدساً، بل أصبح الاهتمام بها من حيث الشكل والابداع يعبر عن الولاء والانتماء لتلك الديانات، ولعل الأنماط الكلاسيكية التي افرزتها الفنون الكلاسيكية الوثنية وما تلاها من الفنون البيزنطية والساسانية تعبر عن ذلك الاتجاه بخلاف البيئة العربية في ظل الاسلام الذي رأى أول الأمر تشدداً في النظر الى التصوير وما شاكله من الفنون، اذ حرص الاسلام على ان لا

يكون بين العابد ومعبوده شاغل من رسوم وتصاوير<sup>(1)</sup>، وهو لم يكن كغيره من الأديان التي تحددها الطقوس والواجبات، بل كانت عقيدة تكامل فيها بناء شامل للكون والانسان وللدارين الأولى والآخرة، وانطبعت به جميع النشاطات الانسانية الحضارية في المجتمعات الاسلامية، ومن هذا البناء المعرفي الشامل الموحد تنبثق الفنون الاسلامية بجمالياتها التي تنظمها الوحدة في التنوع كمظهر للمعرفة الاسلامية<sup>(2)</sup>.

ويبقى الجدل قائماً حول نشأة الفن الإسلامي وأصالته بين المفكرين ومؤرخي تاريخ الحضارات الإنسانية. فالكسندر بابادوبولو يطرح تساؤلات عديدة حول نشأة الفن الإسلامي بما يثير الجدل في الأوساط الثقافية والفنية. فهو لا يعد كل ما أنتج في البلاد الإسلامية هو فن إسلامي محض، فقد يكون المنتج الفني من ممارسة افراد غير مسلمين او ممن خضعت بلادهم للإسلام. ويؤكد ذلك بقوله: ان الاعمال المنجزة في القرون الأولى كانت بيزنطية من حيث جمالياتها او منجزة بأيادي يونانيين او مسيحيين سوريين مثل الجداريات والفسيفساء التي تزيّن مساجد سوريا وقصورها في القرن الثامن الميلادي<sup>(3)</sup>، ومن المحتمل ان تكون جمالية الرسم الإسلامي تكونت على يد فنانيين مسيحيين او حديثي العهد بالإسلام من سوريا وبلاد ما بين النهرين او مصر ممن كانوا يرغبون- من اجل العيش الآمن- في الالتزام بالشريعة الإسلامية، خاصة ما

(1) مراد، بركات محمد، الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص: 180.

(2) قلعه جي، عبد الفتاح رواس: مدخل إلى علم الجمال الاسلامي، ط: 1، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت: 1991، ص: 49.

(3) بابا دوبولو، الكسندر: جمالية الرسم الاسلامي، مؤسسات عبد الكريم عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1979، ص: 23.

محرم تمثيل الكائنات الحية وذلك عند انجاز اعمال لحساب أشخاص مسلمين، فالواح الفسيفساء في قبة الصخرة بالقدس والمسجد الأموي بدمشق، هي من انجاز فنانيين بيزنطيين من القرنين السابع والثامن والتي تتميز بجمالية صرفة<sup>(1)</sup>.

يجسد رتشارد آتنغهاوزن الموقف ذاته اذ يرى ان الفن الإسلامي قد نشأ من أصول شتى وتضمن عناصر حضارية عديدة وعندما طوّر المسلمون فنهم بذلوا مساعي كبيرة لاستبعاد آثار رموز الأديان السابقة على الاسلام، وكانت هناك أساليب ووسائل متعددة تعبر بها العقيدة الجديدة عن انتصارها، غير ان هذا التعبير لم يكن ليتم باتخاذ أي رمز ظاهر للأديان التي حل محلها الاسلام في البلاد التي دخلها، كرمزي الصليب وموقد النار<sup>(2)</sup>، وهو يرى ان التصوير العربي يجد ذاته مشتق الى مدى واسع من الفنون التصويرية الكلاسيكية المتأخرة، وان مثل هذا الأصل لا ينطبق على التصاميم التي كانت تحذو حذو النماذج الهيلنستية او الرومانية او البيزنطية<sup>(\*)</sup> حسب بل وحتى على النماذج ذات

(1) بابا دوبولو، الكسندر: جمالية الرسم الاسلامي، مصدر سابق، ص: 29.

(2) شاخت (و) بوزوث: تراث الاسلام، ط2، ج1، ترجمة، محمد زهير السمهوري وآخرين، تعليق وتحقيق: شاكر مصطفى، سلسلة عالم المعرفة (8)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1988، ص: 431.

(\*) انتشر الفن البيزنطي في الولايات الشرقية من الإمبراطورية الرومانية حينما دب الشقاق السياسي والديني بين أمراء الإمبراطورية، تأثر بالأساليب المحلية التي كانت سائدة في تلك الولايات (مصر وسوريا والعراق وبلاد الشام)، واستمر وازدهر باعتراف الإمبراطور قسطنطين بالديانة المسيحية كدين رسمي للدولة، لذا نجده يغلب عليه الصبغة الدينية وتأثرت العمارة في العصر البيزنطي بنمط الرومان في بناء القصور والحمامات والكنائس، فقد لجأ الأسلوب البيزنطي إلى تخطيط الكنائس على هيئة صليب وتغطية الأسقف =



الصفات الشرقية كالنماذج الساسانية اذ كانت تمثل الفن الكلاسيكي المتأخر<sup>(1)</sup> وبعد تطور امتد ستة قرون أصبح العالم العربي في دائرة التأثير الكلاسيكي البيزنطي في نهجه الخاص بالأشياء، وتحقق ذلك عن طريق التمسك بأنماط التصاوير البيزنطية وبمظاهر عدة من الأسلوب البيزنطي، في نفس الوقت الذي تم تكيفها فيه لطريقة الحياة العربية الإسلامية، وهذه العملية تتضح بصفة خاصة في حالة النصوص الاغريقية التي ترجمت الى العربية والتي كانت تتوفر لها مخطوطات بيزنطية مزوقة برسوم اشخاص<sup>(2)</sup>.

ان اعتبار الفن الاسلامي صورة متأخرة لفنون الحضارات القديمة وخاصة الفن البيزنطي والساساني، امر استنكره (مرزوق)، وهو يرى ان هذه الآراء انما هي اجحاف بحق الفن الاسلامي وانكار لشخصيته وتجني على هويته الانسانية. فالفن الاسلامي قد استمد روحه من الدين الاسلامي الحنيف واستمد جسمه

---

بالقباب، كما تأثرت العمارة البيزنطية من جهة اخرى بالمؤثرات الشرقية في بعض التفاصيل الداخلية. وبانتشار المسيحية بدأ الفنانون البيزنطيون بتصوير ونحت صور للقدسين والسيد المسيح (عليه السلام)، ومع ذلك فقد استمدت نيجان الأعمدة البيزنطية اسلوب تزيينها من الأسلوب الروماني. وقد تطور فن التصوير في العصر البيزنطي وذلك بسبب استخدام التصوير الجداري (الفرسك) والموزائيك الذي عالجوا فيه موضوعات دينية اتصلت بحياة القديسين. ومن خصائص التصوير البيزنطي، الوحدة الشاخصة إلى الامام والهالات التي فوق الرؤوس. ينظر: (الزعابي، زعابي: الفنون عبر العصور، ط1، دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، 1990، ص: 129-130.

(1) آتنغها وزن، ريتشارد: فن التصوير عند العرب، ترجمة، عيسى سلمان وسليم طه، وزارة الإعلام، بغداد، 1974، ص: 185.

(2) آتنغها وزن، ريتشارد: فن التصوير عند العرب، مصدر سابق، ص: 67.

من تراث الحضارات التي سبقت الاسلام، فانتقى من هذا التراث ما يلائمه لابرار روحه ثم اخذ يتمثل هذه العناصر التي اختارها، وهو مع الزمن اخذ يتعد عن تلك المصادر التي استمد منها كيانه المادي ثم راح بدوره يُخرج ذلك التراث القديم الذي ورثه واستفاد به في صورة جديدة قد يصعب التعرف منها على المنابع التي استمدت منها اجزاءها<sup>(1)</sup>.

غير ان كثيراً من الباحثين في تاريخ الفن الاسلامي وفلسفته من العرب والمستشرقين امثال (غاية) و(كريزويل) و(بريون) و(مارسيه)، ذهبوا الى الرأي الذي يستلزم بمسألة التأثير والتأثر بين الفن الاسلامي ومما سبقه من الفنون، وهم يرون ان هذا الفن ورث مظاهر الفنون والعمارة التي كانت سائدة في بلاد الشام وهي الساسانية والبيزنطية. وبذلك يحاول (مارسيه) ان يكون منصفاً فيقول: ((ليست شخصية الفن الإسلامي موضوع جدل، الا انه وهو آخر وليد من عالمنا القديم لابد ان يكون مديناً بالكثير للفنون التي سبقته ولما كان مهذاً لفنون آسيا الغربية، التي شهدت ازدهار أكثر الحضارات أهمية، فقد جنى من تراثها ولكنه اختار منه ما شاء وتمثل ما احتفظ به من عناصر ثم اعطى هذه العناصر طابعه الخاص باعطائها وجهاً جديداً لا يمكن به التعرف الى أصوله، بهذا الفن ان يمر مائة عام من الزمان لكي يترسخ في اعمال لم يعد بالإمكان نسبتها للفنون القديمة التي أغتته. وعلى مر القرون كان يتعد أكثر فأكثر عن المؤثرات التي احاطت بمقدمه الى العالم))<sup>(2)</sup>.

(1) مرزوق، محمد عبدالعزيز: الفن الاسلامي: تاريخه وخصائصه، جامعة بغداد، مطبعة

اسعد، بغداد، 1965، ص: 9.

(2) مراد، بركات محمد: الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص: 169-170.

ويمجد الكاتب ان ظاهرة تأثر الحضارات والفنون بعضها ببعض الآخر لم تكن بالظاهرة المستهجنة، ذلك ان الحضارات الانسانية عمومها لم تكن وليدة رحم حضاري واحد، بل كانت نتيجة لسلسلة التواصل الفكري بين الشعوب عبر التاريخ والتي فرضتها في بعض الأحيان ضرورات الحياة ومقتضياتها التي ادت بالتالي إلى التلاقح الفكري بين تلك الحضارات، فكانت الحضارة السابقة تعد نقطة الانطلاق للحضارة التي تلتها، فلا غرو ان يتأثر الفن الاسلامي بفنون الحضارات الأخرى، شأنه في ذلك شأن تلك الحضارات لكنه استطاع ان يتفرد في اسلوبه الفني بخصوصية ميزته عن سائر الفنون نتيجة للتواشح المتين بين ذهنية الفنان وبين روح العقيدة الاسلامية التي غالباً ما كانت ترسم له خطاه وتحدد له منهجية عمله الفني.

وقد يكون انطلاقة الفن الإسلامي من البلد الذي بزغت فيه اول ما بزغت تلك الروح الكامنة وراءه اذ اتخذ النبي محمد (ﷺ) المسجد النبوي الشريف مكاناً عاماً يجتمع فيه بالمسلمين من اجل اقامة شعائر الدين الجديد وللتشاور في شؤون الدنيا.

اختلف المسجد في هدفه عن معابد الأديان السابقة، فقد كانت هذه المعابد والكنائس أماكن للعبادة فحسب ولا يشهدا الا الكهنة المتنفذين. بل يخلو المسجد من ما يسمى بالهيكل وقدس الأقداس الذي نال حضوة عظيمة من القدسية حيث انه محط تمثال المعبود، فهناك المحراب الذي يعد دلالة اشارة ونقطة تحدد اتجاه المسلمين نحو العبادة<sup>(1)</sup>. فالمسجد اذا هو المظهر المكاني لمنطلقات الفكر الإسلامي، في التوحيد حيث يدعو المسلمين من خلال هتاف الله اكبر، وفي

(1) مرزوق، محمد عبد العزيز، الفن الإسلامي، مصدر سابق، ص: 11.



الوحدة حيث تتأكد وحدة المسلمين وروح الاجتماع على شكل ممارسة عبادية حياتية، وفي الحركة حيث يسعى الناس الى المسجد للتفكير والعبادة وتعميق الروابط الروحية والاجتماعية<sup>(1)</sup>. ومن هذا يمكن تحديد منطلقات الوعي الجمالي الإسلامي بمنطلقات ثلاثة هي:

أ. منطلق التوحيد.

ب. منطلق الوحدة.

ج. منطلق الحركة.

أ. منطلق التوحيد:

تمثل المعبود في الأديان القديمة المختلفة بالقوة القادرة على تحقيق الخير للناس من اجل استمرار وجودهم، فكانت عبادة الالهة الأم والبقرة ثم عبادة الكواكب والقمر، ثم اتجهت العبادة الى كل ما هو غيبي، فكان ثمة اله للسماء (أنو) واله للأرض (انليل)، ثم ارتقت الى فكرة اله السماء والأرض (إيل). وإذا كان الاسلام قد دعا الى الايمان باله إبراهيم (عليه السلام). فلئن الله تعالى لم يكن مجرد معبود، بل كان القوة المطلقة والمثل الأعلى والسبب الأساس للوجود<sup>(2)</sup> ﴿هُوَ الْأَوَّلُ وَالْآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾<sup>(3)</sup>. وهذه كانت من أولويات ما دعت اليه الفلسفة الاسلامية، اذ كانت غايتها التوحيد الذي يتجسد

(1) قلعه جي، عبد الفتاح رواس: مدخل إلى علم الجمال الاسلامي، مصدر سابق، ص: 61.

(2) بهنسي، عفيف: اثر الجمالية الاسلامية في الفن الحديث، ط1، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1998، ص: 11.

(3) سورة الحديد، الآية: 3.

بالقسم الأول في الشهادة: (اشهد ان لا اله الا الله)، والتوازن والانسجام والتناسب بين السماوي والأرضي في لفظ الشهادتين يستند اليها الاحساس الجمالي، واما القسم الآخر منها: (اشهد ان محمداً رسول الله) فهو يحمل استمرار السماوي في الأرضي ويجعل العلاقة الجمالية نابعة من كونها فكرية وواقعية معاً.... وان ادراك جمال الطبيعة يرتقي بالمرء الى ادراك الكلي المطلق الجمال، وهذا بدوره يقوده الى ادراك تجليات المطلق الجمال في الطبيعة، والإدراك في الحالتين يكون عبر عملية توحيدية تؤكد وحدة الفكر ووحدة الجمال، وبهذه التوجهات الروحية نحو الكلي وجماله المطلق تنتفي التعددية الالهية ويحل محلها التنوع والتوزيع الهارموني الذي تندمج فيه المتعددات في كلي واحد يفيض جماله الكلي على الخلق، ومفهوم الجمال الإسلامي لا يخرج عن مديات هذه العلاقة، وما فيه من غنى وتنوع هو تجليات يفيض بها العقل الإنساني الذي هو فيض جمالي عن الحق المطلق الجمال<sup>(1)</sup>، وهذا ما يؤكد الفلاسفة المسلمون في آرائهم الجمالية، فالفارابي اعتمد التأمل العقلي والذات المعرفّة الميتافيزيقية أساساً في مفاهيمه الجمالية الصوفية، هذه الذات تعد عنده من أسمى الغايات التي ينشدها الانسان والتي لا تبلغها إلا النفوس الطاهرة التي تستطيع بقداستها من اختراق الحجب لتتجاوز الواقع الى العالم الحقيقي<sup>(2)</sup>، اما التوحيدي فيبحث عن الصورة في الماهية، وهذا البحث الحدسي موضوعه المطلق المثبت في ماهية

---

(1) قلعه جي، عبد الفتاح رواس: مدخل إلى علم الجمال الإسلامي، مصدر سابق، ص: 24.

(2) الطويل، توفيق: في تراثنا العربي الاسلامي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1985، ص: 173.

الصورة وهو الله عز وجل، وهو يقول في ذلك<sup>(1)</sup>: ((وأنا أعوذ بالله من صناعة لا تحقق التوحيد ولا تدل على الواحد ولا تدعو إلى عبادته والاعتراف بوحداية والقيام بحقوقه أو المصير إلى كنفه والصبر على قضائه والتسليم لأمره))<sup>(2)</sup>، ويرى ابن سينا أن الجمال الاسمي هو الجمال الإلهي الذي يدرك بالحدس بتجاوزه المعرفة الحسية والخيالية الواهمة<sup>(3)</sup>، في حين يتخذ الغزالي من الحدس الصوفي-الذي يستند إلى المد الإلهي النوراني- أساساً لإدراك الجمال، فالقلب أشد إدراكاً للجمال من العين<sup>(4)</sup>، وهو بذلك يربط سائر أنواع الجمال بالجمال الإلهي وكأن الجمالات الجزئية سواء أكانت عقلية أم حسية إنما تشارك في تجلي الجمال الإلهي لأنها أثر من آثاره، وهذا الرأي يعود بنا إلى افلاطون حينما ربط الجمالات الجزئية بمثال الجمال بالذات<sup>(5)</sup>.

على أن الارتقاء من الجمال المحسوس الجزئي إلى الكلي المجرد عبر فكرة التوحيد هي حقيقة يقر بها الوجدان الإنساني وتظهر في موروثات القول، فالجمال ليس أحساساً باللذة الحسية الأرضية فحسب، وإنما هو أحساس صاعد نحو الأعلى، إذا فالعناصر الجمالية وتشكلاتها في الكون وفي الأشياء هي في حقيقتها نظم سيميولوجية تشير إلى الجمال نفسه، فليس هناك جمال قائم بذاته

(1) مراد، بركات محمد: الإسلام والفنون، مصدر سابق، ص: 149.

(2) التوحيدي، أبو حيان: الامتاع المؤانسة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1939، ج3، ص135.

(3) مرجبا، محمد عبد الرحمن: من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، مصدر سابق، ص: 487.

(4) كامل، فؤاد: الموسوعة الفلسفية المختصرة، مصدر سابق، ص287.

(5) أبو ريان، محمد علي: فلسفة الجمال، مصدر سابق، ص: 26.



معزول عن دلالاته أو مفصول عن اتجاهه الاشاري ونسقه، وكل الجمالات في الكون قائمة بغيرها في اطار المفهوم الاسلامي للوجود، ومن الحق واجب الوجود بنفسه او المثل الأعلى، ينطلق الخلق واجب الوجود بغيره، أي من الله تعالى، ومن الخلق تنطلق الممكنات في الفنون والصنائع<sup>(1)</sup>، وقد عاش الفنان المسلم تجربة التوحيد من خلال فنه، فهو من خلال تجربته الابداعية يكشف عن التوحيد كقضية شخصية عن طريق تجريده للأشياء من تجسيماتها، وتصويرها خطوطاً ومسارات، وكلا النوعين من الرؤية الفنية ينبع من رؤية معرفية يتبعها الفنان للوصول الى التوحيد لذا فليس غريباً ان يعبر فن الارابيسك او الخط او الزخارف الهندسية التجريدية مثلاً عن مضمون الاسلام الروحي المتمثل بالتوحيد<sup>(2)</sup>.

#### ب. الوحدة:

يشير مفهوم الوحدة في النظام الكوني الى تمام الجمال في المخلوقات وبرهان صدورها عن الواحد المطلق، ولا شك انه لا يصدر عن الواحد الا وحدة في كل المتعددات، وحدة في الكثرة، وأسس الجمال في هذا النظام تقوم على التوازن والتجاذب والتناسب والانسجام والروح، فهناك نظام كلي مشترك ينظم العلاقات من دقائق الأشياء إلى أعظمها، في الذرة وفي المجتمع وفي الكون، انه ناظم اسروي بما فيه من علاقات الجذب التي تجمع الاطراف الى المركز، ... والوحدة في نظام الخلق منتجة لوحدة نستقرئها في كل

---

(1) قلعه جي، عبد الفتاح رواس: مدخل إلى علم الجمال الإسلامي، مصدر سابق، ص: 24-25.

(2) مراد، بركات محمد: الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص: 10.

الموجودات، ووحدة النظام الكوني بنفسها هي فيض الواحد الأحد الكلي،  
الجمال ﴿الَّذِي أَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهُ﴾<sup>(1)</sup>.

اختص الانسان وحده بوعي جمالي يجعله موضوعاً وذاتاً، فهو كموضوع  
جزء من نظام جمالي واحد، وكذات قادر على ان: يأخذ بواسطة وعيه الجمالي  
وفكره موقفاً خارج العالم، وعلى امتلاك القدرة في التصور على القيام بالتراجع  
الكافي من اجل تأمل النسق الجمالي في موضوعات العالم<sup>(2)</sup>.

وقد كان هذا المنطلق الفكري والروحي وازعاً للفنان المسلم لأن يجعل فنه  
يحمل طابعاً موحداً على مدى العصور وفي كل الأمصار. و((الوحدة)) من  
الخصائص التي أمتاز من خلالها الفن الإسلامي، وكما يرى (جوميت مورينو)  
انها صفة ربما لم تكن لتكتمل لولا التزام الفنان المسلم بقواعد الفكر الذي يحدد  
له الغاية من المنتج الفني الذي يبدعه، ولذلك جاءت النتاجات الفنية الإسلامية  
في الأمصار المختلفة متشابهة رغم تباعد المسافات وتباين الأزمنة، وذلك لأنه  
يتتمي الى اصل واحد ثابت هو الفكر السائد في المجتمع الإسلامي. وبالرغم من  
العلاقة بين المنتج الفني وبين المعتقد الديني، مركز الفكر الإنساني في تلك  
العصور، لم يقم الفن الإسلامي بدور تبشيري او اعلامي، إذ لم يكن غاية الفنان  
المسلم تقديم أية شروح دينية، على الرغم من انه اخذ من الاسلام الحنيف رؤيته  
الكبرى في الوجود والغيب في فهم الحياة، ووقف إزاءه وقفة ايمان عميق<sup>(3)</sup>.

يقول (جوستاف لوبون) بخصوص ذلك: ((انه تكفي نظرة على اثر يعود  
الى الحضارة العربية كقصر او مسجد، او على الأقل أي شيء، محبرة او خنجر او

(1) سورة السجدة، الآية: 7.

(2) قلعة جي، عبد الفتاح رواس، مصدر سابق، ص 28-30.

(3) بركات، محمد مراد: الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص: 608-609.

مغلف قرآن، لكي تتأكد من ان هذه الأشغال الفنية تحمل طابعاً موحداً، وانه ليس من شك يمكن انه يقع في أصالتها ليس من علاقة واضحة مع أي فن آخر، ان أصالة الفن العربي واضحة تماماً<sup>(1)</sup>.

### ج. منطلق الحركة<sup>(\*)</sup>:

تشكل الحركة جزءاً من جمال الموضوع الفني وعاملاً أساسياً في تكامل جماله، انها حركة ليس مادية فحسب، بل هي جمالية ايضاً، فالنهر يبلغ غاية جماله بحركة جريانه، وسر جمال الكواكب يكمن في حركة جريانها، والوردة يتكامل جمالها باطراد حركة نموها، هذه الحركة بالنسبة للمستجمل هي مصدر المتعة الجمالية وهي مصدر قيمة وجودية لها دلالاتها ووظيفتها في نسق الحياة.

من استقصاء مواطن الحركة في الصور التي يعرضها القرآن الكريم، نجد فناً خاصاً في اظهار جماليات هذه الحركة وتناغمها ودلالاتها ووظائفها، حتى لكان المرء يسمع حركة عسيسة الليل وحركة تنفس الصبح وصوت جريان الانهار: ﴿إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ لَهُمْ جَنَّاتٌ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ﴾<sup>(2)</sup>، ﴿فَلَا أُقِيمُ

(1) بهنسي، عفيف: الفن الاسلامي، مصدر سابق، ص: 76-78.

(\*) الحركة في المجال البصري هي اقوى مشيرات الانتباه، ومهما كانت درجة الاستغراق الذهني، التي يعيش فيها الفرد فمن المؤكد ان تثيره أي حركة يدركها مهما كانت تفاهتها.... والحركة فعل ينطوي على تغيير ولذلك يقابله رد فعل ليس من اللازم ان يكون هو الآخر على هيئة حركة ملموسة، بل قد يكون رد الفعل داخلياً يصور على هيئة أحاسيس. ينظر (رياض، عبد الفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية، ط1، دار النهضة العربية، القاهرة، ب ت، ص: 297.

(2) سورة البروج، الآية: 11.



بِالْحُنْسِ ۝١٥ الجَّوَارِ الْكُنْسِ ۝١٦ وَالْيَلِ إِذَا عَسَسَ ۝١٧ وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ ۝١٨ ﴿١﴾ وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصْبِيحٍ وَجَعَلْنَاهَا رُجُومًا لِلشَّيَاطِينِ ۝١٩ ﴿٢﴾ وكل ما في الكون مغمور بالحركة، ظاهرة او باطنة، مرئية او لا مرئية، محسوسة او معقولة، مادية او نفسية، صوتية او ضوئية، وما هو في مدى التقاط الحواس<sup>(3)</sup>

ومن هذه الحركة الكلية تتولد حركات متعددة تكاملها هو الجمال التام للموضوع وهي: حركة الفكر وحركة المادة وحركة الفعل التي بدورها هي حركات مولدة أيضاً، فحركة الفكر مولدة للجمال النفسي، وحركة المادة مولدة للجمال الظاهري،

وحركة الجمال مولدة للجمال المنتج وكما ورد على لسان القرآن الكريم: ﴿وَأَن لَّيْسَ لِلْإِنسَانِ إِلَّا مَا سَعَىٰ ۝٣٩ وَأَن سَعْيُهُ سَوْفَ يُرَىٰ ۝٤٠﴾<sup>(4)</sup> وَلَا تَمْشِ فِي الْأَرْضِ مَرَحًا إِنَّكَ لَن تَخْرِقَ الْأَرْضَ وَلَن تَبْلُغَ الْجِبَالَ طُولًا ۝٤١﴾<sup>(5)</sup>.

ولا شك ان الفنان المسلم يدرك القيمة الجمالية للحركة فهو يحاول في عمله الفني ان يضيف عليه حركة انتقائية توحى بالحياة بعد فراغه من مماثلة الموضوع الأصلي، لكنها تبقى حركة جمالية جزئية ثابتة مفتقر الى أهم شرط فيها وهو ان تكون حركة جمالية كلية حية التي هي من اختصاص الخالق عز وجل<sup>(6)</sup>.

(1) سورة التكويد، الآية: 15-18.

(2) سورة الملك، الآية: 5.

(3) قلعة جي، عبد الفتاح رواس: مدخل إلى علم الجمال الاسلامي، مصدر سابق، ص: 31-32.

(4) سورة النجم، الآية: 39-40.

(5) سورة الإسراء، الآية: 37.

(6) قلعة جي، عبد الفتاح رواس: مدخل إلى علم الجمال الاسلامي، مصدر سابق، ص: 34.

## ثانياً: ظلال العقيدة الإسلامية على الفن الاسلامي:

يقوم الفن الاسلامي على فكرة فلسفية وعقائدية، وهي فكرة سرمدية الله وفناء الكائنات وعلى هذا فان ديمومة كل شيء ترتبط بمشيئة الله، وهذه الديمومة المحدودة ليست ثابتة ولهذا فان كل شيء قابل للتحول ضمن المشيئة الإلهية ضمن المدة وقابل للتحول ضمن النوع أيضاً. وعلى هذا فليس من شكل او وجه ثابت وأكد، فكل شيء زائل الا وجه الله تعالى، وهو غير قابل للتشبيه او التصوير<sup>(1)</sup> لذلك فان الكون وفق الحسابات الكونية لا قيمة له الا ما ينطوي عليه من جوهر، والله هو الجوهر بذاته، وللكشف عن الجوهر لابد من تعرية يتخلى فيها الانسان عن كل ما هو عرضي وعن كل ما هو حسي، ولذلك فان التأمل الذاتي هو فعل وجداني محض لا يقيم وزناً للجزئيات المادية ولا يتابع النظام الرياضي العلمي في الوصول الى الحق. والتأمل الذاتي عند المسلمين يلتقي بالحدس الخارجي، ولذلك فان النظرة الى العالم الخارجي ايضاً تتركب من اختلاط الجزئي والكلي، العرضي والجوهر، المادة والروح، الانسان والحق، لكي يكشف عن الوجود الحقيقي. ولهذا فان الفن الإسلامي كان يقوم على معنى الحدس، اذ عن طريقة يمكن إدراك الجوهر الخالد... وهكذا فان الفنان لم يقم وزناً للمحسوسات طالما انها ستبقى في الاثر الفني ضمن حدودها المادية، بل اهتم دائماً بالجوهر واندفع وراء المطلق (الله) لكي تنقل معرفته القدر الأكبر من الدلالة الوجدانية<sup>(2)</sup>

(1) بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، عالم المعرفة / 14، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979، ص: 64.

(2) بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، المصدر السابق، ص: 59-60.

﴿يَتَأْتِيهَا الْإِنْسَنُ إِنَّكَ كَادِحٌ إِلَى رَبِّكَ كَدًّا فَمُلْقِيهِ﴾<sup>(1)</sup>، فالأشياء تكتسب قيمتها الجمالية، بما فيها من وحدة وتناسق وأنسجام، ظاهر وباطن بمدى ارتباطها بالمطلق، انها عناصر بسيطة في حدس توحيدي يعمق معرفتنا ((ايماننا بالمطلق، وبالتالي فان هذا الايمان يرتد ثانية ليزيد إحساسنا بالخصائص الجمالية لهذه العناصر))<sup>(2)</sup>.

ومنذ اول وهلة سعى الفنان العربي المسلم الى التعبير عن ما يكنه وجدانه وحسه تجاه الخالق لا عن طريق محاكاة الاشكال الطبيعية التي تحيط به بل عن طريق ايجاد قيم متعالية يجسد من خلالها روح الأبداع فراح يصوغ مفرداته الجمالية عبر تلك الرؤية التي تبلورت لديه، وراح يبصر بها العالم من حوله مستعيناً بالمنجزات الفنية التي وجدها في محيطه ومستغلاً الأيدي العاملة التي وجدها حوله، واستطاع من خلال قدرته الإبداعية ومخيلته الواسعة ان يطوع ما وجد لخدمة أهدافه وذلك حين اضفى على مفردات تلك المنجزات طابعاً قدسياً نابعاً من فلسفة التوحيد التي آمن بها فشكّل بمعرفة كاملة ووعي مدرك، لغة فنية تجسد قيمه التجريدية ساعياً الى ايجاد مخرجات ذات خصوصية لا تحكمها غير شروط عالمه الذاتي تمثلت بفننه المميز، الفن الإسلامي، وتلك ولا شك كانت مجد ذاتها انقلاباً على القيم الفنية السائدة آنذاك والتي كانت تخضع لمقاييس الفن اليوناني<sup>(3)</sup>. وبذلك اضفى الفنان صبغة دينية إلى فلسفته العملية، اذ انطلق بها

(1) سورة الانشقاق، الآية: 6.

(2) قلعه جي، عبد الفتاح رواس: مدخل إلى علم الجمال الاسلامي، مصدر سابق، ص: 30.

(3) حسني، ايناس: التلامس الحضاري الاسلامي الاوربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، العدد 366، الكويت، 2009، ص: 9.



أول ما أطلق من معتقده الروحي المتمثل بعقيدة التوحيد، فراح يهب رؤيته الفنية بعداً روحياً عميقاً مستمداً من روحية القيم والمفاهيم العقائدية الإسلامية ذاتها، فكانت أعماله الفنية تدور في أفق المقدس ولا تنفك عنه.

انها عملية تصعيد وتسام نحو المطلق، وهي في حقيقة الأمر تفسير ديني لما يسمى فلسفياً بمحايشه المطلق، فمحايشه المطلق تعني الظرفية التي لا تحديد لها، فالأشياء بذاتها هي قيم ثابتة، اما ما يكمن وراءها فهي قيم متحركة متبدلة ومتولدة باستمرار. وهذا ما حدا بالفنان المسلم الى السعي الدؤوب للبحث عن تلك القيم التي لا يمكن إدراكها بالعقل فحسب بل بالحدس أي بالعقل والحدس<sup>(1)</sup>. ومن هذا المنطلق قام الفن الاسلامي في جوهره على معنى الحدس، اذ كان الفنان المسلم يستلهم موضوعه ويستجمع شتاته عن طريق الحدس لا عن طريق الفهم..... وهذا بخلاف الرؤية الفنية الغربية التي حفلت منذ عهودها الإغريقية بالشكل الحسي المتمثل بالكمال الجسدي والجمال البشري في مختلف صورة، سواء في صورة الاله زيوس اله القوة، او ابولو اله الفن او فينوس الهه الجمال او اثينا الهه الحكمة، لذا فان المثال والمطلق والجوهر الخالد قد تمثل في ذهنية الفنان الغربي في الجسم البشري، وهذا ما يفصح جلياً عن المقصود، وبقيام الفن الغربي على المعرفة الحسية<sup>(2)</sup>.

في هذا اشارة الى الاختلاف والتناقض في الرؤية بين الفن الغربي والفن الاسلامي، فالفن الغربي برؤيته المادية هو مجرد صور واقعية محددة انطبعت في العقل الواعي نتيجة عمل فكري منتظم وحساب رياضي دقيق، اما الفن

(1) بهنسي، عفيف: اثر الجمالية الاسلامية في الفن الحديث، مصدر سابق، ص: 19.

(2) حسني، ايناس: التلامس الحضاري الإسلامي - الأوربي، مصدر سابق، ص: 148.

الإسلامي فيعني تلك الشحنة الوجدانية والطاقة الانفعالية والاشعاع النوراني الذي يجتاز الحدود العرضية والقشور المادية كي يستقر من دون اية مقدمات عقلية او دلالات منطقية في عالم الحقيقة المطلقة<sup>(1)</sup> على ان تلك الرؤية المادية قد أخذت مأخذها في الرؤية المسيحية في النظر الى المقدس، اذ ان الرؤية المسيحية قد وجدت وحدة بين الملك والملكوت، ووجدت ان (ابن الله) قد تجسد في صورة مادية بشرية، لذا يمكن للمقدس ان يحيا في العالم والملكوت الله ان تتحقق على الأرض، وهو مجد ذاته يتقاطع مع الرؤية الاسلامية التي تؤمن ايماناً جازماً ان الله تعالى اسماً من الموصوفات واسمى من ان يتسم بطبيعة مادية او جسمانية انه تعالى: ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ﴾<sup>(2)</sup>، لذلك فالانفصال كامل بين الملك والملكوت ولا يمكن تصوير الله لاستحالة تصويره، ومن هنا تصير الاخرويات ممتنعة بحكم طبيعتها عن التصوير<sup>(3)</sup>.

من هذا المنطلق، فان الفنان المسلم، وعندما كان يحاول الاشارة إلى القوة الالهية الوجدانية في نتاجاته الفنية، فهو انما كان يبتغي الاشارة الى علاقة تلك القدرة بالانسان وليس لكي يدل على صورة الله في ذاته، ولذلك كان بجانب دائماً رسم البعد والعمق، ولذلك لم يعتمد التصوير الإسلامي تأليفه على أي عنصر من عناصر المنظور البصري (الخطي)، فلا وجود لخط افق معين ولا تحديد لزاوية رؤية، كما لا محل لنقطة هروب بل ان كل عنصر من عناصر صورة ما يقع على خط افق خاص. وقد كان ما يبتغيه الفنان المسلم من ذلك هو عدم

(1) المصدر السابق، ص: 147.

(2) سورة الشورى، الآية: 11.

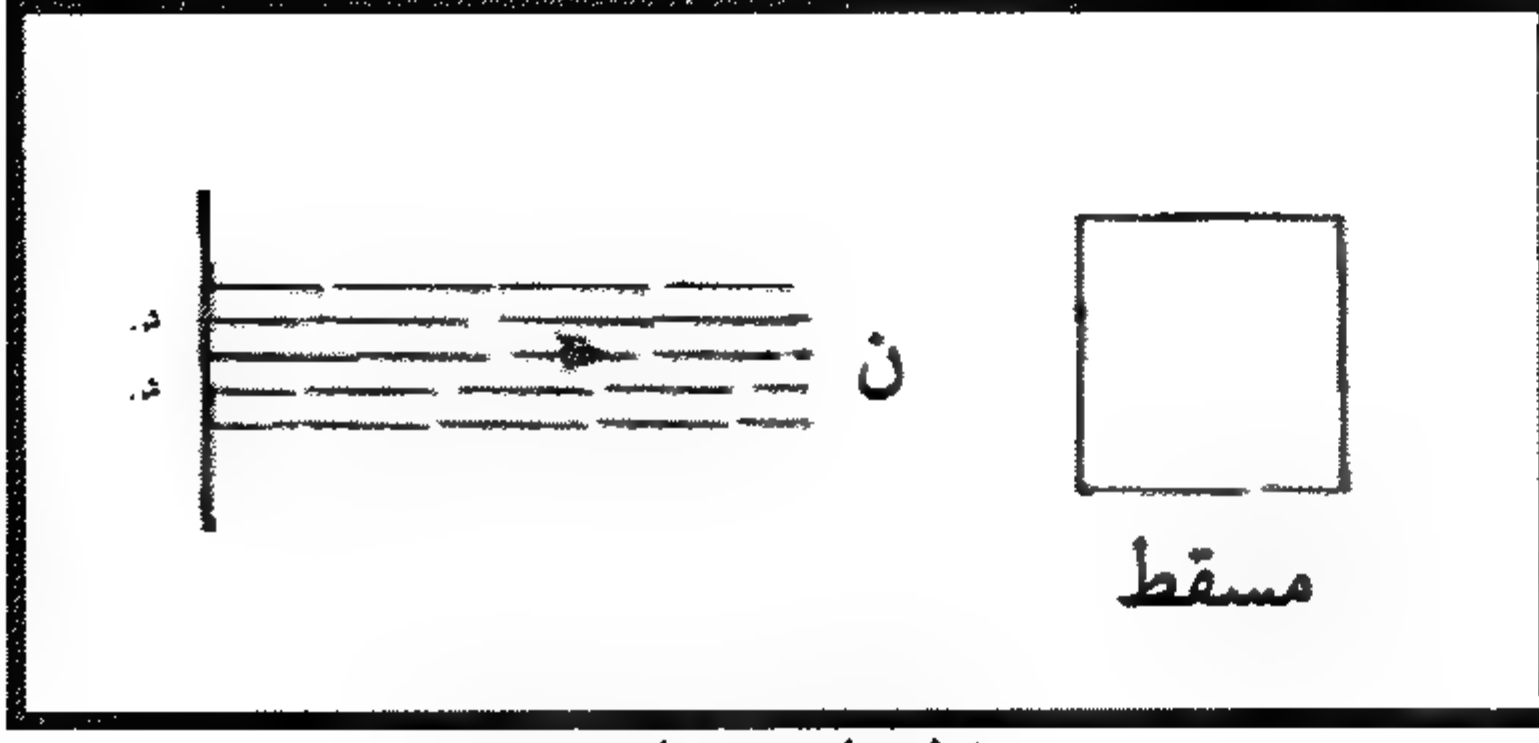
(3) بركات، محمد مراد: الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص: 416.

مضاهاة الله في خلقه لانه يعني المضمون الروحي للأشياء، هذا المضمون المرتبط بالقدرة الالهية التي تنفخ الروح في الأشياء لتهبها الحياة دون مقدرة الإنسان، كما ان الراسخ في ذهنية الفنان المسلم ان الكون وما ينطوي عليه من مفردات وكيانات خلقية هي موجودة بالنسبة لله تعالى لانه هو من صنعه وابداعه وليس وجوده قائماً بالنسبة للإنسان، وهكذا فان الأشياء والمشاهد ترى من خلال عين الله المطلقة التي لا تحدها زاوية نظر ضيقة<sup>(1)</sup>، فهي رؤية اشعاعية لشمولها وضخامتها ثم هي رؤية من جميع الجوانب لا محدودية لها ولا ثبات لان الله يملأ الوجود، ولأن الفنان عاجز عن ان يرسم بشكل مجسم جميع وجوه الأشياء الموجودة بالفعل وبالنسبة لله، فانه يقوم بتجميع اسقاطات الرؤية الالهية من جوانبها المختلفة ورصفها على سطح واحد، وهذا خلاف ما نلاحظه في المنظور الخطي الذي اعتمده الفنان الاغريقي او فنان عصر النهضة، حيث ان المفهوم الغربي يجعل الأشياء والمشاهد التصويرية مرتبة من خلال عين الانسان وشتان بين رؤية شاملة (رؤية الله) وبين رؤية ضيقة (رؤية الانسان)<sup>(2)</sup> واذا كان المنظور الخطي يسعى الى ابراز البعد الثالث والعمق باسلوب رياضي فان المنظور الروحي لم يتخل عن هذا البعد تماماً بل انطلق باتجاه مختلف كما في المخطط ادناه:

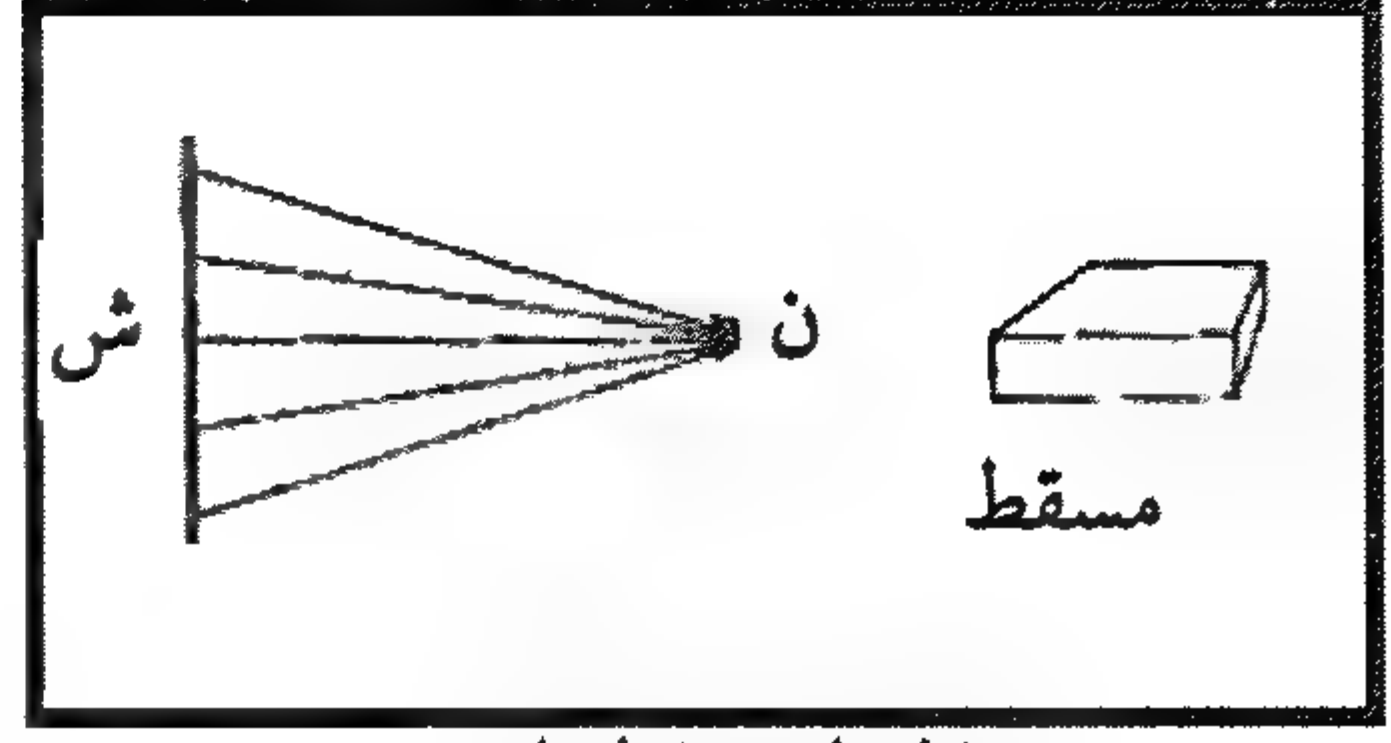
(1) بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، مصدر سابق، ص: 38.

(2) بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، مصدر سابق، ص: 39.





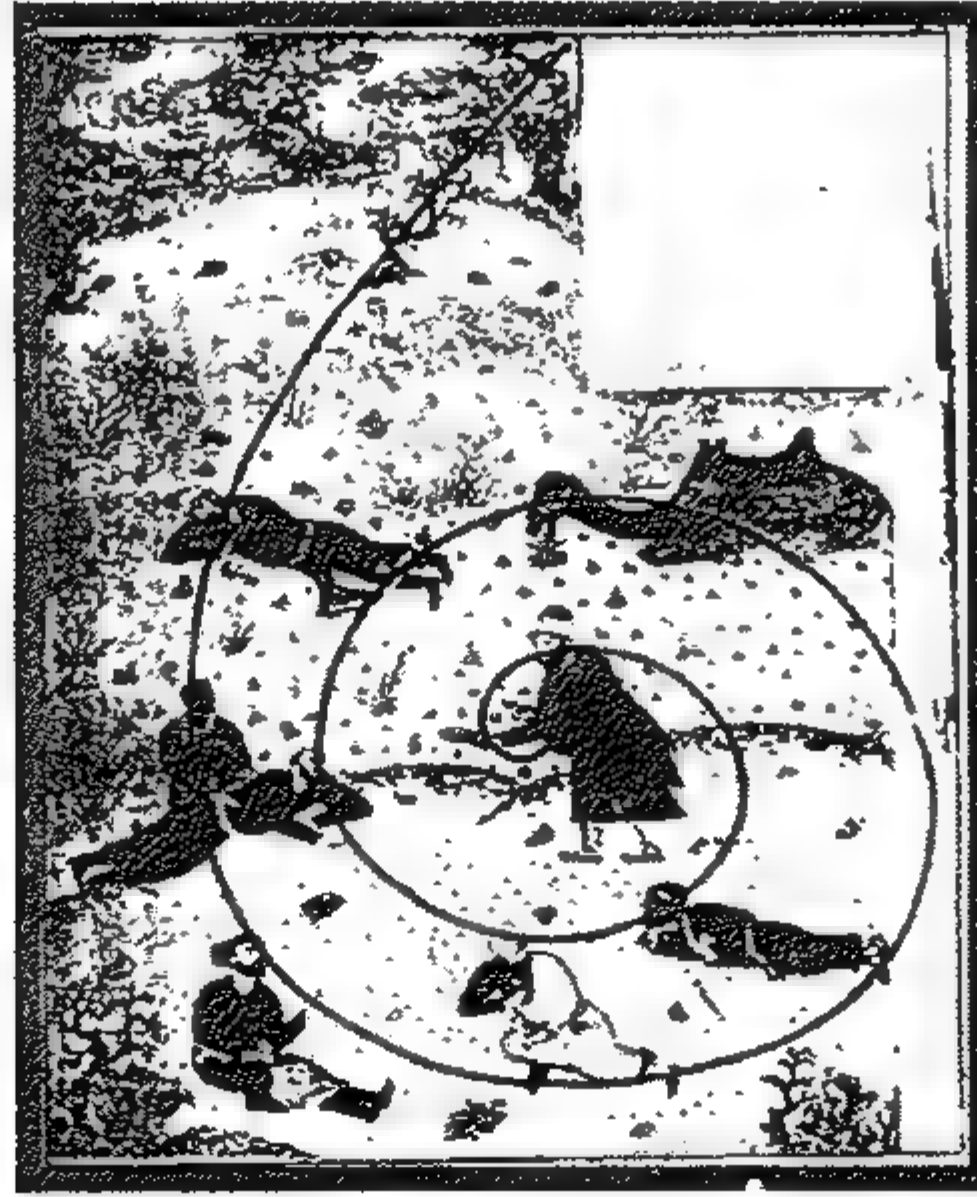
المنظور الروحي



المنظور الخطي

مخطط يمثل المنظور الخطي والمنظور الروحي

فالعين الرائية لا تنظر الى الاشياء نظرة محدودة بل هي تنتقل من بؤرة الصورة الى حواشيها واطرافها بحركة متصلة لولبية، ويمر خط النظر من اهم النقاط القائمة على الاشكال وهي العين واليد، وفي حقيقة الامر ان هذا البعد الثالث اللوبي spirale يتمشى مع المفهوم التصاعدي الروحاني للمنظور في الفن الاسلامي<sup>(1)</sup>، (شكل-43).



الشكل (43)

المنظور اللولبي

(1) بابادو بولو، الكسندر: حماية الرسم الإسلامي، مصدر سابق، ص: 41.

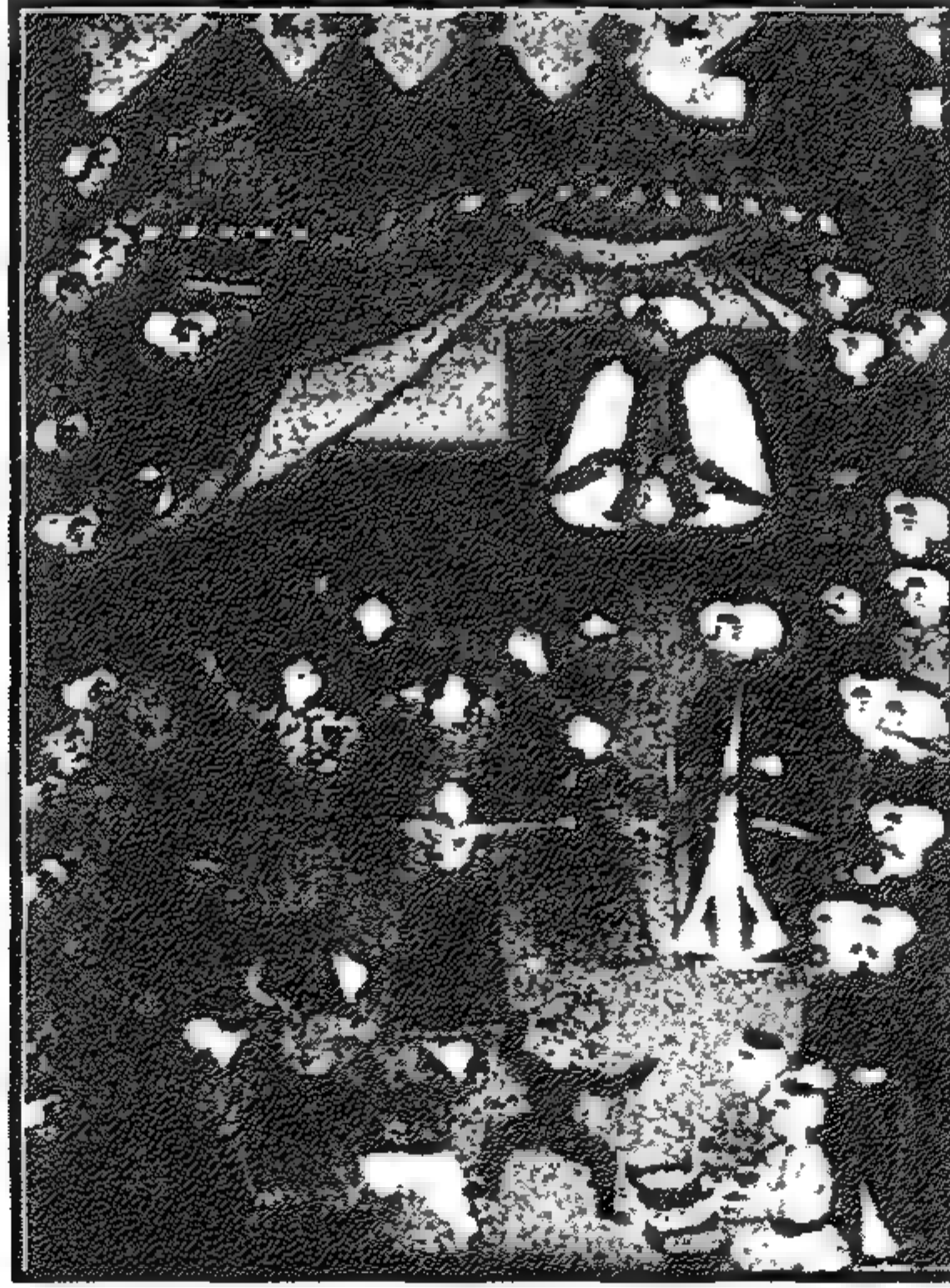
وبامثاله للخطاب الديني يجسد الفنان المسلم - وكما يرى الكاتب - نموذجاً للتوجه العبادي المثالي، حيث يسعى من خلال احد أنشطة الروح الى التناغم مع عالم الملكوت والتقرب من ساحة المطلق عبر الانفصال عن الذات والارتباط مع مفردات العام الروحاني المفارق بلغة روحية متعالية عن كل ما هو عرضي ومادي ومحسوس وبذلك داب الفنان المسلم على الابتعاد عن التجسيم وابرار كيان الاشكال في الفضاء من اجل اضعاف صلتها بكل ما هو زائل ودنيوي، والاهتمام بما هو جوهرى ازلي واعلاء قيمة ما هو روحي.

ان من أهم سمات التصوير الإسلامي هي الرفض الظاهري للبعد الثالث ورفض خداع الحواس، كما في تضاؤل الأشياء وتلاشيها بفعل المسافة والتأثيرات الجوية فيكون الاشخاص في المستوى الخلفي الظاهرون من وراء التلال في نفس حجم الاشخاص المائلين في المستوى الامامي ولهم نفس الوضوح، وكذلك انعدام الظلال والأضواء على الأشياء، والحرية في تحريف الفضاء الحسي بتصوير العمق حسب مستويات متتالية على شكل عمودي مما يدفع بالأفق الى اعلى المشهد التصويري فيعطي احساساً بوجود بؤرة رؤيوية مرتفعة جداً، ويسهل هذا الأسلوب الفني تصوير كل الأشخاص من دون نقص في الجسم وبنفس الوضوح، وهي مطابقة للواقعية الذهنية، فماهية الانسان لا تتغير بتغير المسافة ولا ينقص وضوحها، (شكل-44).



الشكل (44)

المنظور الروحي في الصورة الفنية الإسلامية



الشكل (45)

مشهد تصويري وفق رؤية الفنان المسلم

كما ان المنظور الروحي يمكن الرسام من تشخيص مشهد ما منطلقاً في وقت واحد من نقاط رؤية مختلفة، مثلاً بعض المشهد من فوق وبعضه من



مستوى أوسط، كما يستطيع في آن واحد تصوير مشهد داخل بناية وكذلك البستان مع أشخاص في الخارج<sup>(1)</sup>، هذه النظرة هي ما يطلق عليها العلماء بـ (نظرة عين الطائر)، وهي إحدى تقاليد المدارس الإسلامية التي تجاوزت حداً أصبحت معه لا تقنع بتسجيل زاوية النظر وحسب بل تسمح إلى اراءاة حيز المكان بشكل جامع (شكل-45)<sup>(2)</sup>.

أي ان الفنان المسلم عندما يصور الأحداث فانه لا يتقيد بمسألتي الزمان والمكان، لان اسقاطه للزمان والمكان هو موقف مستوحى من معتقده الديني الذي يشير بوضوح إلى اللازمان: ﴿وَإِنَّ يَوْمًا عِنْدَ رَبِّكَ كَأَلْفِ سَنَةٍ مِّمَّا تَعُدُّونَ﴾<sup>(3)</sup>، ﴿وَبَقِيَ وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَلِ وَالْإِكْرَامِ﴾<sup>(4)</sup>، كما يشير الى اللامكان: ﴿وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُولُوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ وَسِيعُ عَلِيمٌ﴾<sup>(5)</sup>، ﴿وَهُوَ الَّذِي فِي السَّمَاءِ إِلَهٌُ وَفِي الْأَرْضِ إِلَهٌُ وَهُوَ الْحَكِيمُ الْعَلِيمُ﴾<sup>(6)</sup>، اذ ان خروج الفنان في موضوعاته عن حيز المكان والزمان كان له ما يبرره وهو ان الفعل الانساني فعل عرضي زائل<sup>(7)</sup>، اذ يرتبط مفهوم الفضاء بما يسمى (بالرؤية الحركية) او ما يطلق عليه بـ (التزامن)، وهو يعني دمج عدة مشاهد مختلفة زمانياً ومكانياً من اجل خلق صورة تشكيلية متكاملة.... هذا الفضاء هو في حقيقته غير مقيد بالتمثيل

(1) بابادو بولو، الكسندر: جمالية الرسم الإسلامي، مصدر سابق، ص: 39-40.

(2) الحيدري، بلند: خصائص المدرسة البغدادية، مجلة الرواق، الدار الوطنية للطباعة والنشر، العدد (5)، بغداد، 1079، ص: 10.

(3) سورة الحج، الآية: 47.

(4) سورة الرحمن، الآية: 27.

(5) سورة البقرة، الآية: 115.

(6) سورة الزخرف، الآية: 84.

(7) بركات، محمد مراد: الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص: 61.

الساكن او ما يراه المشاهد كلحظة ثابتة، فهو متجاوز لقوانين الرؤية البصرية كما في الفضاء التصويري المتحقق بطريقة زاوية النظر المحددة والتي تستوجب الثبات بمكان واحد ولحظة زمنية معينة.

ان حالة الإيهام بان الشيء منظور من جهات متعددة، أي دمج اكثر من زاوية نظر في مشهد تصويري واحد هي رؤية فنية قديمة تمتد في جذورها الى حضارتي وادي الرافدين ووادي النيل، اذ يمكن تلمس هذه الرؤية الحركية لادراك الفضاء في تمثيل الاشكال البشرية المفردة، فصورت الوجوه والأرجل بوضع جانبي، والاكتاف والعيون والأيدي من الامام<sup>(1)</sup>، كما يمكن ملاحظتها في الافاريز التي تتسم بالطابع السردي، أي التي تسرد الحوادث التاريخية واستمراريتها، اذ تدمج اكثر من زاوية نظر واحدة واكثر من موضوع واحد، أي الجمع بين عدة ازمنة في مشهد واحد وهذا ما يتضح في الاناء النذري السومري. ووفق ذلك اسقط الفنان المسلم جميع نقاط الرؤية المحدودة واللامحدودة على مظاهر مشاهدته التصويرية دون الاكتراث لاصولها البنائية او الخطية او الذهنية الهندسية، ومثل هذا الواقع الجديد لا يمكن ان تتسع له الا العين الانسانية التي ترى بعين شمولية كلية، وهو الواقع الذي يتعد عن الرؤية البصرية الى حد الغموض الذي يواجهه الانسان المسلم الا في عالمه الروحي والذي لا ينكشف الا عن طريق الايمان، مما يؤكد ((ان الفن الاسلامي والى حد بعيد عملاً حدسياً صرفاً يشترك في تصوره العقل ممتزجاً بالعاطفة دون ان يتاح لواحد منها ان يستغل في انفعاله لتكوين عمل واقعي))<sup>(2)</sup>.

(1) خضير، مجيد حميد حسون: الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي، اطروحة دكتوراه، جامعة بابل، 2003، ص: 78-79.

(2) بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، مصدر سابق، ص: 43-44.

وفيما يتعلق بالفراغ في المشهد التصويري الإسلامي، فقد درج الفنان المسلم الا يترك فراغاً في اللوحة سواء أكانت رسماً هندسياً أم منمنماً أم خطأ، وان ترك الفراغ هذا لا يفسر بسذاجة على أساس عدم ترك فراغ للشيطان يسكن فيه، وانما على أساس المنظور الروحي وعلى الرؤية الفنية الإسلامية في تحقيق التوازن والتناسق والانسجام، وعلى ان الفراغ المعادل للعدم غير موجود اصلاً في الرؤية الإسلامية، فهناك دائماً وجود ((خلق)) وموجد خالق ((حق)) في كل مكان: ﴿وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُولُوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ﴾<sup>(1)</sup>، ﴿وَالْخَيْلَ وَالْإِبَالَ وَالْحَمِيرَ لِتَرْكَبُوهَا وَزِينَةً وَيَخْلُقُ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾<sup>(2)</sup>، ﴿وَمَا يَعْلَمُ جُنُودَ رَبِّكَ إِلَّا هُوَ﴾<sup>(3)</sup>، وايضا تولى الانسان بنظره في الكون فثمة موجودات تدل على الخالق وترى فيها وجهه، وبقدر ما تتفكر العين الإنسانية بالخلق بقدر ما تهتدي الى معرفة الحق<sup>(4)</sup>، لذا سعى الفنان المسلم الى ابتكار جمالية تعتمد ((النفور من الفراغ))<sup>(5)</sup>، تتمثل بملا كل فراغات مساحة المشهد التصويري بالخطوط والاشكال والألوان، وتتضح اشتغالات هذه الظاهرة جلياً في موضع القبلة من المسجد، اذ نجد التجويف المنحوت في الجدار في موضع القبلة وقد غطي كل جزء منه بشكل او خط او لون (شكل - 46)، وان حرص الفنان على ملء كل جزئية من الفراغ له

(1) سورة البقرة، الآية: 115.

(2) سورة النحل، الآية: 8.

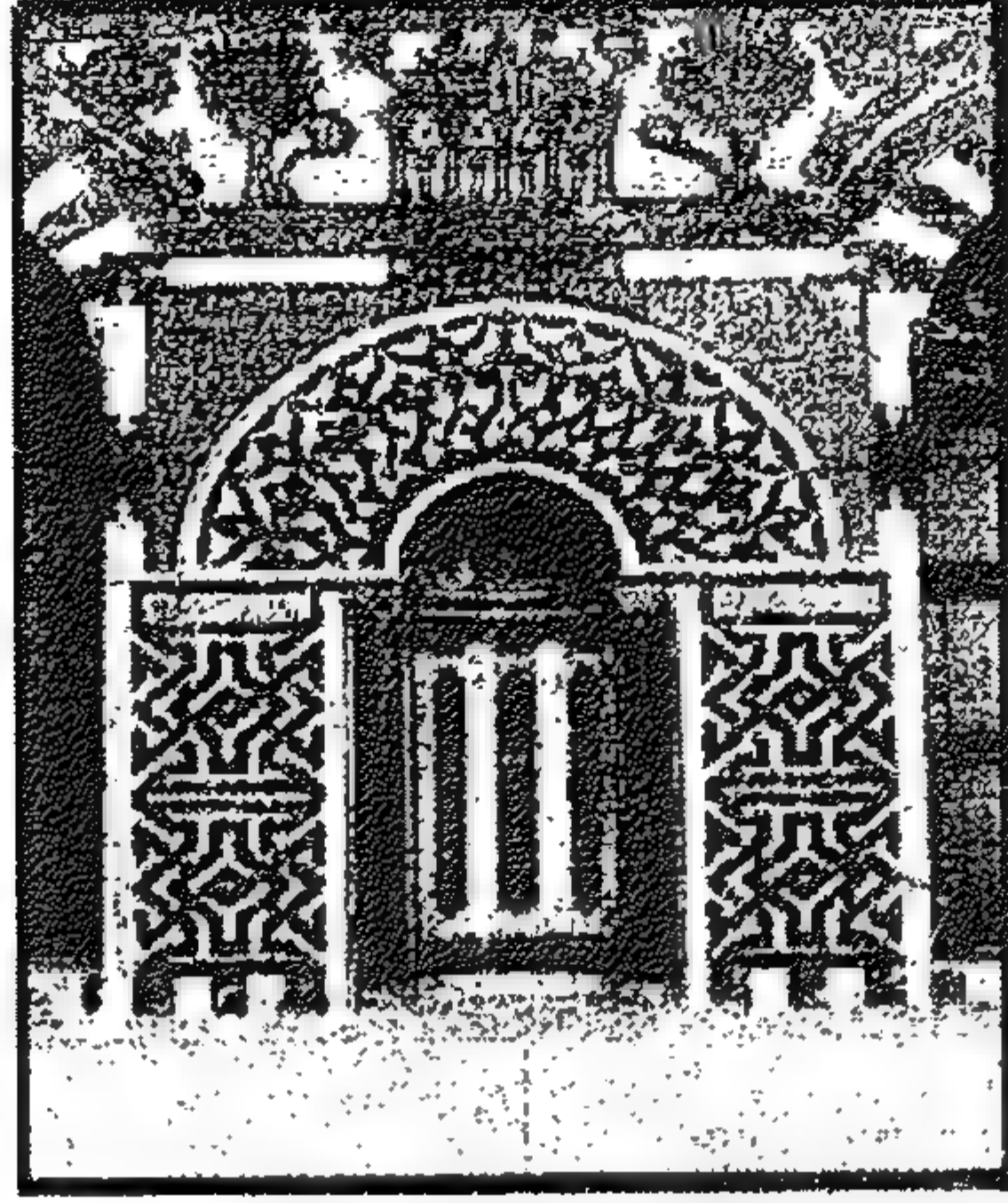
(3) سورة المدثر، الآية: 31.

(4) قلعة جي، عبد الفتاح رواس: مدخل إلى علم الجمال الاسلامي، مصدر سابق، ص: 73.

(5) بابادوبولو، الكسندر: جمالية الرسم الاسلامي، مصدر سابق، ص: 5.



دلالتة الروحية كذلك فهو بذلك يتغلب على المكان، أي على المادة، بان يحل محله حركة ديناميكية تخاطب الروح<sup>(1)</sup>.



الشكل (46)

ظاهرة إشغال الفراغ بالزخرفة والأشكال الهندسية

يرى الكاتب ان آلية ملء الفراغ في المسطح التصويري انما تنبثق من ايمان الفنان المسلم بان الكون ينضوي على عوالم وكيانات خلقية تشغل آفاقه الواسعة ولا يعلم منها الا ما هو ظاهر لحواسه وادراكاته الحسية، اما ما هو مغيب منها فهو يؤمن بوجوده كحتمية من حتميات الايمان بالغيب التي تقوده الى الاعتقاد بكل ما ورد على لسان القرآن الكريم من حقائق بشأن الوجود والموجودات والله تعالى يقول ﴿وَالسَّمَاءَ بَنَيْنَاهَا بِأَيْدٍ وَإِنَّا لَمُوسِعُونَ﴾<sup>(2)</sup>، فتيقن ان الابداع الرباني دائم في الوجود غير منفك عنه، يسير مع مسيرة الكون حتى بلوغه الاجل المسمى، واستشف ان الكون ما هو الا وحدة مترابطة زاخرة بالتجليات الالهية.

(1) اسماعيل، عز الدين: الفن والانسان، مصدر سابق، ص: 75.

(2) سورة الذاريات، الآية: 47.

هذه المفاهيم المثالية ترسخت في ذهنه فدأب الى اسقاطها على مسطحة التصويري، لتكون بذلك الصورة الفنية المشكلة صورة تأملية نابغة من روح الفنان ومن وحي الهامه ومن صميم وعيه الجمالي المستمد من روحية العقيدة الإسلامية ومن معانيها وقيمها الجمالية.

وقد استعاض الفنان المسلم عن التجسيم بالتسطيح من خلال الابتكارات والتحوير المستمد من الاشكال الطبيعية بأسلوب تجريدي يبعده عن المحاذير الشرعية، وذلك بعد ان فهم وقوع التحريم. ومن هذا المنطلق بدأ العمل من خلال المجردات وبالابتعاد عن الماديات، ليس بطرحها كلياً بل بايقافها عند حدود معينة وحدود المعقول، فلا تكون الغلبة للماديات على الروحانيات بل بايجاد التوازن بين الروح والمادة والتعامل مع كل الكائنات والنفاذ الى ما وراء الطبيعة<sup>(1)</sup>، ((والتسطيح هو في الأصل نتيجة تلك النظرة الحدسية للأشياء التي تجرد الشكل من جميع اغلفته المألوفة للعثور على روح الشيء وجوهره، و اراد الفنان المسلم ان تكون علاقته بهذه الروح مباشرة وان يدخل في اعماق هذه الروح ويندمج بها كالمتصوفين لذا فان الفن الاسلامي لم يترك من معالم الانسان في فنه الا القليل واحتفظ فقط بالصورة المجردة لذلك الوجد))<sup>(2)</sup>.

وقد كان موضوع تحريم التصوير مثار جدل طويل في التاريخ الاسلامي، اذ وقع اختلاف واجتهاد في الرأي بين جمهرة الباحثين، فمن قائل بان الاسلام قد حرم التصوير واخر معتقد بتحريمه اياه، ولعل مرد هذا الاختلاف يعود الى ان الأحاديث<sup>(\*)</sup> التي نسبت الى الرسول (ﷺ) بهذا الخصوص هي أحاديث مختلف في

(1) عبيد، كلود: التصوير وتجلياته في التراث الاسلامي، مصدر سابق، ص: 25.

(2) حسني، ايناس: التلامس الحضاري الاسلامي - الاوروبي، مصدر سابق، ص 214.

(\*) أورد الكاتب جملة من هذه الأحاديث في المبحث الثالث.

مصادرها وسلسلة اسنادها، الامر الذي يدعو الى التأمل والبحث عن ادلة موضوعية اخرى توضح موقف الاسلام من التصوير<sup>(1)</sup> بالإضافة الى ان بعض الفقهاء مثلاً يحرم التصوير الآ على ما يوطأ بالاقدام والسجاد والوسائد، وما عدا ذلك فانها تدل على مشاركة الله في تصويره للمخلوقات، ولكن الاشجار وما شابهها تعد غير محرمة بوصفها ليست لها ميزة الحياة<sup>(2)</sup>. ان ما مرّ من آراء حول تحريم التصوير فمرجعه الى تأويلات فقهية تعزى الى جمهرة من الفقهاء اعملوا فكرهم في استخراج ما يؤيدهم على ذلك من أحاديث، وقد تكون علة التحريم كانت الخشية من ردة القوم الى الوثنية فيجنحوا الى ما جنح اليه آبائهم من قبل، (وتشبيهم الله تعالى في صور لا تليق بجلاله)<sup>(3)</sup>. وعلى اية حال فقد كانت لهذه الوقفة التحريزية ازاء التصوير أثرها في اخذ المسلمين بالا حوط فلم يقبلوا على التصوير اقبالاً صريحاً وتحاشوا ان يستخدموه في الاماكن المقدسة<sup>(4)</sup>.

من هنا فرضت العقيدة الراسخة في روحية الفنان المسلم مبدأين، الأول هو ((تصحيّف)) او تحوير الواقع، أي تحوير معالمة الخاصة وتعديل نسبه وابعاده وفق مشيئة الفنان، والمبدأ الثاني هو ((تغفيل)) الشكل والواقع، أي الابتعاد عن تشبيه الشيء بذاته ، وهذا يتم بتجريد الشكل والواقع<sup>(5)</sup>.

(1) هادي، بلقيس محسن: تاريخ الفن العربي الاسلامي، جامعة بغداد، مطبعة الحكمة، بغداد، 1990، ص 129.

(2) المصدر السابق، ص: 130.

(3) عكاشه، ثروت: التصوير الاسلامي الديني والعربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مطبعة فينقيا، بيروت، ص: 14.

(4) هادي، بلقيس محسن: تاريخ الفن العربي الاسلامي، مصدر سابق، ص: 15.

(5) بهنسي، عفيف: اثر الجمالية الاسلامية في الفن الحديث، مصدر سابق، ص: 249.



ولم يكن الباعث على التحوير هو عجز الفنان عن محاكاة الواقع او اخفاء التشبيه على الله تعالى يوم القيامة، انما كان يرجع الى الشعور بتفاهة الوجود الارضي والانشغال الدوؤب بالوجود الأزلي، فالفنان المسلم لا يعير الوجوه والاشكال اهتماماً كبيراً في رسمه فهو يصورها بأسلوب مبسط وبدائي من غير ان يسعى الى اضافة الوسائل التي تقرب هذه الاشياء والوجوه من حقيقتها فتجعلها في الصورة الثانية او التمثال، ذات استمرار في ادراك الانسان لنفسه، مما يدفعه الى تقديسه، لذلك فان الفنان المسلم يرفض اتقان المحاكاة لكي لا يقع في البيغمالونية(\*) كما يقول ماسينيون، وتبعاً لمبدأ وحدة الوجود فان مبدأ التحول ضمن النوع قد دفع الفنان عند التصوير ليس الى التصحيف فحسب بل وإلى اظهار الانسان مختلطاً بالحيوان، ورمز ذلك العصفور ذو الرأس الآدمي او الحيوان المختلط بالنبات. كما ان هناك من يوعز سبب التحوير الى المخافة من الله يوم الحساب، فالفنان وكما يرى دولوره، يسعى إلى تمويه الصفة البشرية عن أشخاصه فلا يرى الله فيها اشباحاً لمخلوقاته. ولكن يبقى هذا الرأي مخالفاً لمفهوم القدرة الإلهية، فالله تعالى الذي يسع علمه كل شيء: ﴿وَأَنَا أَعْلَمُ بِمَا أَخْفَيْتُمْ وَمَا أَعْلَنْتُمْ﴾<sup>(1)</sup>، والذي لا ترقى أعتاب سماواته الخديعة والتمويه لا يقبل هذا التفسير<sup>(2)</sup>. في حين ان مفكرين آخرين يرجعون سبب التحوير إلى عدم اهلية الفنان المسلم وقصور ثقافته الفنية، ويسجلون هنة في مظاهر الحضارة العربية، وهناك من يرى ان التصحيف محاولة للتفريق بين العمل الفني الذي لا يهتم

(\*) البيغمالونية: نسبة الى النحات القديم (بيغمالون) الذي عشق تمثاله غالاتيه، وتفاقم عشقه حتى اشفقت عليه فينوس فمنحت تمثاله الحياة.

(1) سورة الممتحنة، الآية: 1.

(2) بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، مصدر سابق، ص: 64-65.

بالشكل الأساسي وانما يهتم بأبعاد أخرى فنية وفلسفية، وبين صناعة الأصنام التي حرمها الله بوضوح تبعاً لتحريمه المطلق للوثنية.

لقد ((اتجه ذهن العربي بنظراته الحدسية الى الكشف عن الجوهر الخالد الكوني المتصل الذي لا يقبل التجزئه ولا التباين، وهذا الكشف يتم بالغناء الجوانب الحسية الزائلة من شخص الانسان ومن الطبيعة على السواء، فلقد كانت الملامح الحسية تعيق الحدس عن ادراك غايته وهي الجوهر الحق، بل تصرفه الى التعلق بالمظاهر الواقعية والمكانية فتجعل منه حساً مرتبطاً بالغرائز والميول))<sup>(1)</sup>. واما مبدأ ((التغفيل)) الذي نتج من الوجدانية في العقيدة العربية فيوعز المفكرون سببه إلى العزوف عن الحياة الدنيا واللجوء إلى الله موثلاً الانسان في الحياة الأخرى ولقد أكد بشر فارس هذه الحقيقة، حيث كان يرى ان الفنان العربي المسلم انما يرى في تصوير الحياة متاع الغرور، ((وهو متاع يضمحل وينحل بازاء الذين بين يدي الله))، وفي القرآن الكريم: ﴿وَمَا الْحَيَوةُ الدُّنْيَا إِلَّا مَتَاعُ الْغُرُورِ﴾<sup>(2)</sup>، ﴿وَأَضْرَبَ لَهُمْ مَثَلَ الْحَيَوةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أُنْزِلَتْهُ مِنَ السَّمَاءِ فَأَخْلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشِيمًا تَذْرُوهُ الرِّيحُ وَكَانَ اللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ مُقْنِدِرًا﴾<sup>(3)</sup>. وهكذا يسعى الفنان المسلم الى ازالة كل ما يتعلق بالحياة الزائلة من موضوعه الفني والتقرب فيه من المطلق (الله)<sup>(4)</sup>.

(1) بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، مصدر سابق، ص: 250.

(2) سورة الحديد، الآية: 20

(3) سورة الكهف، الآية: 45.

(4) بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، المصدر السابق، ص: 251.

يسجل الفنان المسلم- وكما يرى الكاتب- نقلة حضارية نوعية يعلن من خلالها تحرره من ربة الاشكال الطبيعية وانتقاله الى التسطیح ليؤسس بذلك منهجاً فنياً جديداً تمتزج فيه المخيلة مع المبادئ الروحية العقائدية يكون ثمارها سمة ابداعية متفردة بجماليتها وفناً مهذباً يتطلع الى آفاق الملكوت ويخلق في فضائه اللا محدود بحثاً عن الجمال المطلق.

فالفن الاسلامي شأنه شأن الفنون المقدسة هو اكبر من ان يكون عملية انشائية، انه ثمرة التأمل العقلاني الأصيل، أو الرؤية الروحية للعالم او الحقيقة، وهذا لا يتأتى الا عن طريق الخروج بالفن الاسلامي من عالم المنظور والحس الى عالم الرمز والحدس ايضاً. وبفضل هذه الإضافة المنهجية يصبح الفن وكما يرى سعد زغلول احد الباحثين المعاصرين، ينضوي على ثلاثة ابعاد تتكامل فيما بينها وفق تدرج منطقي هي: بعد ظاهر، بعد باطن، وروح، فالبعد الظاهر يمثل الشكل الخارجي او المساحة والكتلة، ومجالها الوصف والتاريخ، والباطن هو ما يوحي به هذا الظاهر من مثاليات كالمشاعر النبيلة وغير ما يدخل في علم الجمال من اصالة وصدق، ثم يأتي دور الروح لتكشف عن طريق الرمز كنه كل ذلك كانعكاس للحقائق السماوية على الأرض بل لما وراء ذلك من الحضور الالهي نفسه حقيقة كل شيء ومجال ذلك العلم اللدني<sup>(1)</sup>.

يلاحظ الكاتب مما تقدم: ان الفنان المسلم في طروحاته الفنية كان يسعى إلى اقامة وشائج روحية مع الفكر الاسلامي وكان ينشد ان تكون قيمه الجمالية

(1) مراد، بركات محمد: الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص: 185.

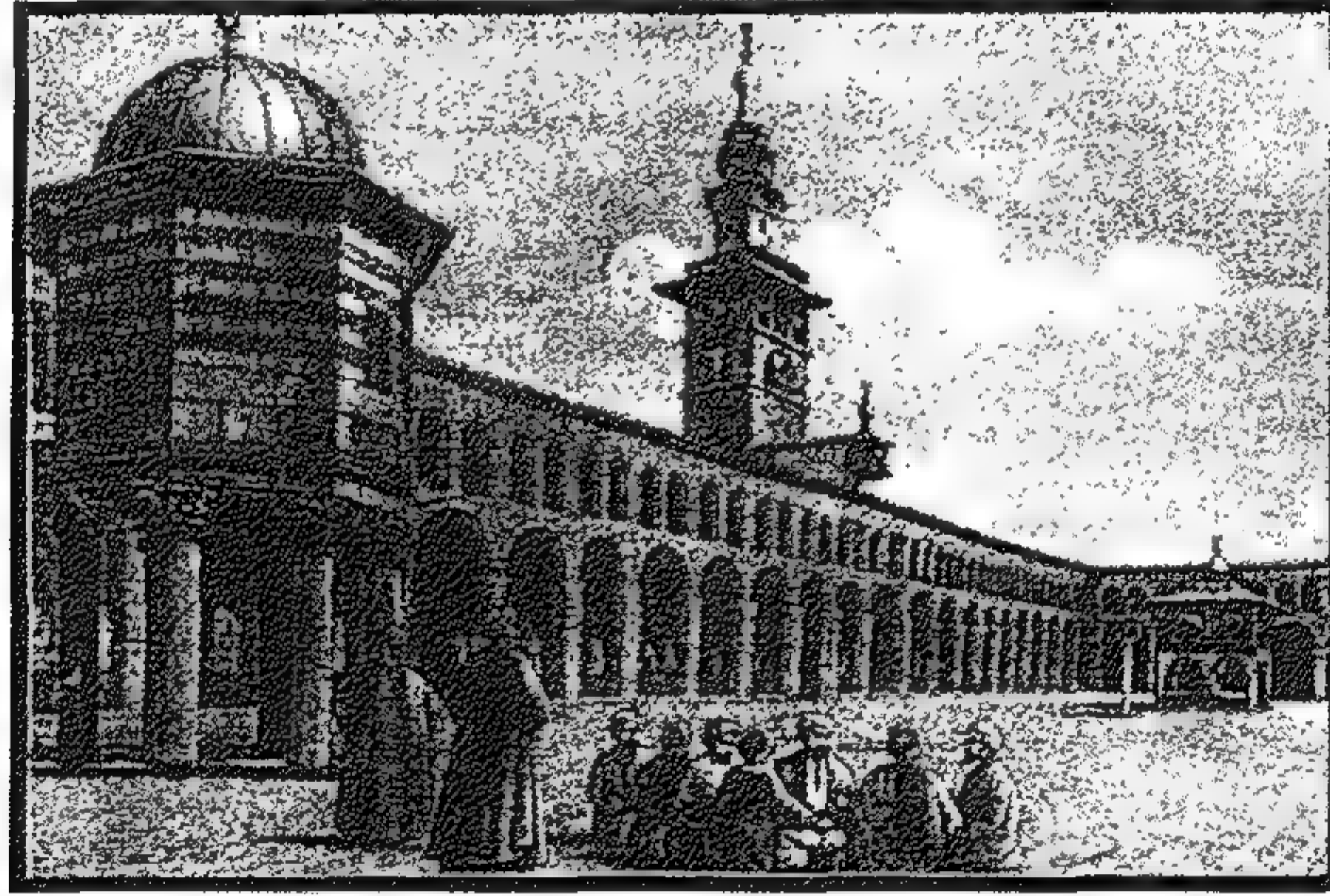


متساوقة مع قيم دينه ومعتقداته، وهو انما كان يريد ان يبقى مع محيطه الديني وغير بعيد عنه، لذلك كان ظلال العقيدة يخيم على فكره ووجدانه، وكانت تأثيراتها ترتسم على موضوعاته الفنية وكانت دلالاتها تندرج ضمن المفهوم الاسلامي للوجود.

ومن الطبيعي ان يتوفر في اعمال الفن الاسلامي المتأثره بمعاني الاسلام وقيمة الجمالية التناسق العام والتوازن بين الأجزاء او بين الصورة ودلالاتها مما يضفي كمالاً في التكوين الفني كله، وتجعل هذه الفنون كتلكم اللغة نفسها مهما اختلفت أساليبها وانواعها<sup>(1)</sup>. ففي ميدان العمارة يتجسد العامل الروحي تجسيدا واضحا وفق آلية عمل هندسية تقوم على أساس الارتباط بالمطلق بدءاً من المسجد، الذي اقتصر على طابع الجلال، حيث يقيم المؤمنون فيه الصلاة، والاجتماع للبحث في الأمور الدينية والدنيوية، مروراً بتأسيس المدينة العربية الاسلامية، حتى تشييد قصور السلاطين والامراء، ولو يتأمل المرء في اول مسجد شيده المسلمون (مسجد المدينة) يجده قد ضمَّ بعض العناصر الأساسية وهي: الصحن والمصلى والقبة والمحراب والمنبر، والتي استتعت فيما بعد فضمت المئذنة والقبوه وما إلى ذلك. ولقد كان لهذه العناصر انعكاسات واضحة تجلت في شكل الطراز العربي الذي اعتمد على القبة التي ترمز إلى السماء وقوتها الحافظة، والقبوه التي تجعل السقف جزءاً من الجدران فيشعر الانسان انه يعيش داخل ذاته، بينما السقف المضلع الذي يحدد الحدود امام الشعور بالاستقلال

(1) قلعه جي، عبد الفتاح رؤاس: مدخل إلى علم الجمال الاسلامي، مصدر سابق، ص: 71.

والطمأنينة، كذلك اعتمد على الصحن الداخلي المفتوح نحو السماء التي تهب الطقس اللطيف والشعور بالتعالي والاندماج بالكلية<sup>(1)</sup>. وهذه الرمزية نلمسها في تشكيلات عمارة المسجد نفسه، فالمئذنة بارتفاعها نحو الاعلى تعبر عن السمو وتفكر المؤمن بالسماء وتوقه إلى المطلق (الله تعالى) وكأنها الحرف الاول من كلمة ((الله)) أي الالف، وعادة ما تقوم المئذنة فوق باب المسجد أو في زاوية منه فوق الجدار، فهي تشكل مع بقية هيكل المسجد كلمة ((الله))، فصحن الجامع المفتوح بين جدارين هو اللآمان، اما القبلة المسقوفة فهي الهاء من كلمة ((الله))، واما القبة التي ترمز إلى القبة السماوية وتساعد المؤمن بفضائها على استلهاهم الخشوع والتفكير فهي انحناء الهاء العليا<sup>(2)</sup>، (شكل - 47).



الشكل (47)

يوضح السمة الرمزية في تشكيلات العمارة الاسلامية

(1) بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، مصدر سابق، ص: 120.

(2) قلعه جي، عبد الفتاح رؤاس: مدخل إلى علم الجمال الاسلامي، مصدر سابق، ص: 63.

وفي عمارة المدن فان خطة المدينة الاسلامية لا تقوم على التناظر والشوارع المتعامدة المستقيمة، كالتى هي في المدن الهلنستية، وانما تنحنى وتتعرج جاداتها وأزقتها وتكثر فيها التفرعات والملاوي والبوابات لاغراض دفاعية وبما يحقق مبدأ الحركة ويعطي المدينة ايقاعاً هارمونياً جمالياً خاصاً في نسيجها العمراني، وهذه الايقاعات هي في روحها وجوهرها استفادها المعمار الاسلامي من الايقاعات المعجزة في الآيات القرآنية. وعلى العموم فان خطة العمران تجعل من المدينة-كمجموعة احياء-كلاً واحداً كالجسد الانساني، وهذا الوعي الجمالي في التخطيط العمراني ينبثق من صميم الفكر الإسلامي. يقول الرسول الكريم (ﷺ): ((مثل المؤمنين في توادهم وتراحيمهم وتعاطفهم مثل الجسد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى))<sup>(1)</sup>.

ان هذه الرموز التي تؤكد الوظيفة الروحية للمسجد كان يمكن ان تكون مجردة من أي فن، غير ان الفنان وجد فيها حيزاً مناسباً لتوزيع عناصر تعبر عن الجمال المحض والمعاني السامية، فلم يجد امامه الا اثرء هذا الحيز بالرقش والخط مبتعداً عن تصوير المواضيع النسبية والتي تخدم اغراض دنيوية مادية<sup>(2)</sup>. فالمعمار العربي يعبر عن سعيه للوصول إلى عالم الغيب. ويرتبط ارتباطاً وثيقاً باغراضه الوجدانية وينظرته للحياة الدنيا بانها دار فناء وليست بدار بقاء، فتجاوز بذلك واقعها المضمحل والزائل للتقرب من المطلق.

نلمس تلك التأثيرات الروحية في الزخرفة الاسلامية التي تعد عند المسلم بعداً ادائياً له دلالة الرمزية في التكرار اللانهائي وفي تجريداته وطبيعته الحسابية

(1) المصدر السابق، ص: 59.

(2) بهنسي، عفيف: اثر الجمالية الاسلامية في الفن الحديث، مصدر سابق، ص: 29.



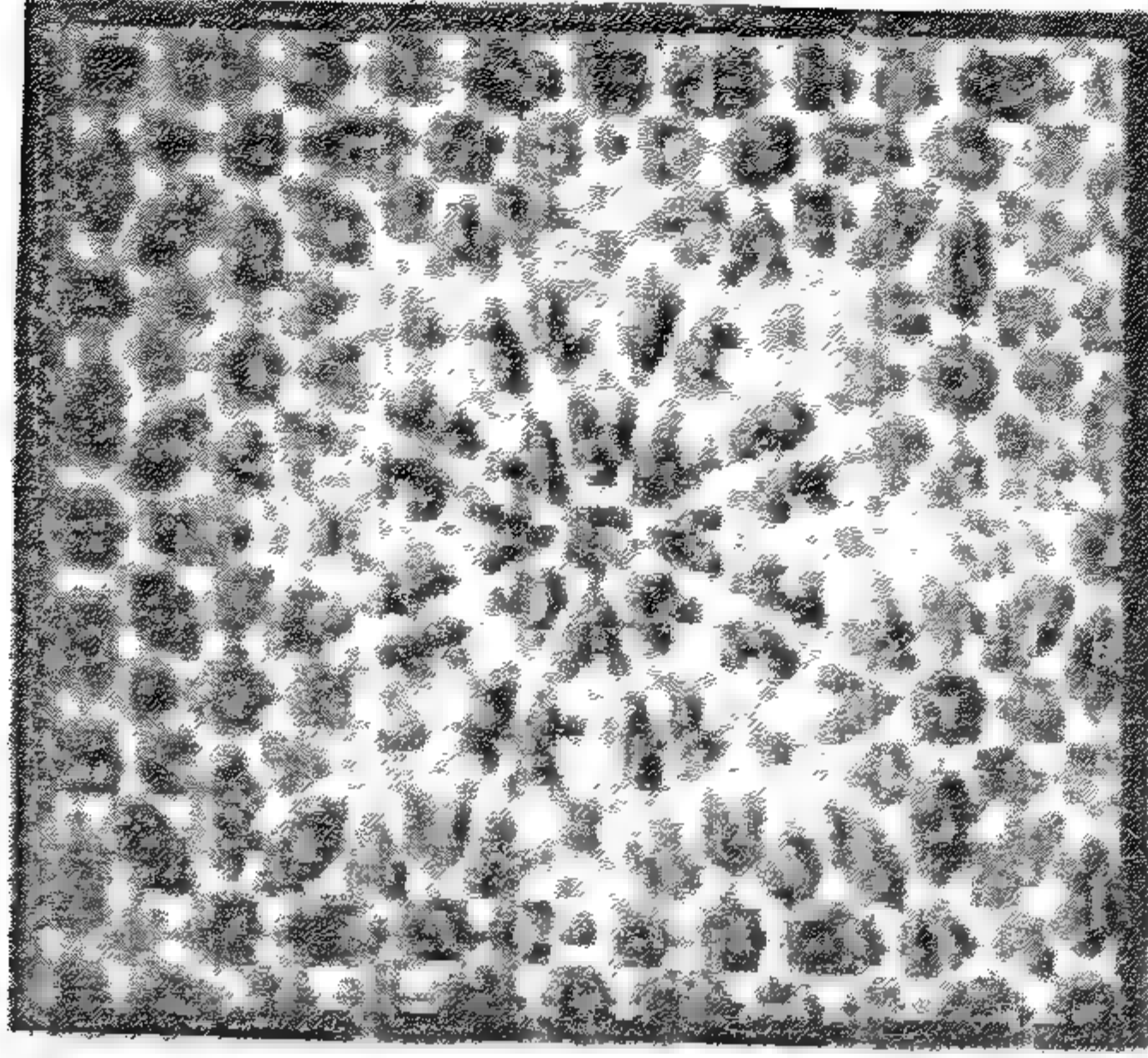
والهندسية عبر المثلث والمربع والمسدس وطريقة تلاحم تلك الاشكال<sup>(1)</sup>. فالمربع هو الشكل المسطح الأول بالنسبة للمسلم لانه يحقق علاقات متوازنة ومتكاملة بالنسبة للنقطة المركز. وهو شكل يرمز للتوازن والاستقرار من حيث العلاقة بين الخطوط المستقيمة الأفقية والعمودية والمحكومة بارادة المركز، والمربع يمثل الكعبة، لذا اخذت النقطة التي تمثل في منظور الذهنية الإسلامية المركز الذي تنطلق منه الأشعة وتتجمع فيه. اما المركز النبع والملاذ فهو الكعبة وهي مركز الدائرة التي تكمن فيه القدرة الكاملة على التوليد- اخذت في كثير من الاحيان شكل المربع. اما الدائرة فهو شكل تتوحد وتتماثل فيه العلاقة بين النقطة وبين اجزاء الخط المرتسم حولها. انه الشكل الذي يرسمه المسلمون في دورانهم حول النقطة (المركز- المربع- المركز الرمزي الكعبة) وهو أيضاً الشكل الذي يرسمه المسلمون في تراصهم في الصلاة نحو الكعبة. وهكذا فان توحد المربع النموذج الأولي في عالم الاشكال في النموذج النهائي (الدائرة) انما يمثل وحدة هذا الوجود ويرمز إلى تواتر الموت والحياة<sup>(2)</sup>.

وبالرغم من ان ظهور الزخرفة لم يكن على يد الفنانين المسلمين- اذ كانت منذ كان الانسان الأول- الا ان الفنان المسلم قد اعطى كينونة لهذا اللون من الفن، مع ان الفن الاسلامي اخذ موضوعاته الزخرفية من الطبيعة (نباتية وحيوانية)، ومن اشكال جامدة (الطبيعة الصامتة) الا انه صورها وطورها وجردها لاحداث التكرار لتوليد الحركة التي تعطي طابع الاستمرارية وتوحي باللانهاية لتحقيق الانسيابية<sup>(3)</sup>، (شكل-48).

(1) عبيد، كلود: التصوير وتجلياته في التراث الاسلامي، مصدر سابق، ص: 82.

(2) المصدر السابق، ص: 96-97.

(3) المصدر السابق، ص: 85.



الشكل (48)

#### زخرفة الاسلامية

والزخرفة النباتية بتحويلها للطبيعة تجعل من الوحدات الزخرفية رموزاً لها، وإذا سلمنا بأنها تصوير للطبيعة فهي اذن عملية نفوذ من الاعراض الظاهرية إلى المضمون الجوهرى الحقيقي في ارتباط وجودها بالله كنظرة ذاتية تؤمن بالتوحيد وبسلطان الإلهية فوق قوة البشر<sup>(1)</sup>.

إن اتجاه الفنان المسلم إلى الزخرفة المجردة يمثل شكلاً من اشكال الفكر الديني السائد، فهو يعبر من خلال الزخرفة عن الفكرة المطلقة التي كانت محور الكون والتي كان لابد للعمل الفني من ان يظهرها- كما يذكر ذلك الناقد محمود ابراهيم- في بعض اعماله إلى العناصر النباتية والهندسية لكنه ما لبث ان جرّدها من طبيعتها لتعبر عن الفكرة التي ارادها، فجاء تكرار العنصر لفظاً وانفعالاً، ونحن نسبح باسم الله في الذكر مئات المرات: ﴿رِجَالٌ لَا تُلْهِهِمْ تِجَارَةٌ وَلَا بَيْعٌ عَنْ ذِكْرِ

(1) شكري، فايذة انور احمد: فلسفة الجمال والفن، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2004، ص: 69.

اللَّهِ<sup>(1)</sup>، أو يرسمها الفنان بطريقة الاشعاع المركزي كأن تبدو جافة تنطلق الخطوط فيها وترجع إلى المركز: ﴿هُوَ الْأَوَّلُ وَالْآخِرُ﴾<sup>(2)</sup>، ﴿إِنَّهُ هُوَ الْبَدِيُّ وَيُعِيدُ﴾<sup>(3)</sup>، كما اننا في التجريد- كما يتجلى في الخط العربي والزخارف الهندسية- نسبح في الدوائر والمثلثات والمكعبات لتعلم ان نفكر في ((الاشيء))، والاشيء في الرؤية الاسلامية ليس عدماً، ومن هنا فان التأمل بأشكال الفن الاسلامي المتمثل في الارابيسك<sup>(\*)</sup> أو الزخارف الهندسية يدفعنا إلى الخروج إلى اللامتناهي أو المطلق على الرغم من اننا نبدأ من شيء حسي ولكن سرعان ما نجد انفسنا قد ارتقينا صعوداً نحو المجرد واللامادي<sup>(4)</sup>، (شكل-49).

(1) سورة النور، الآية: 37.

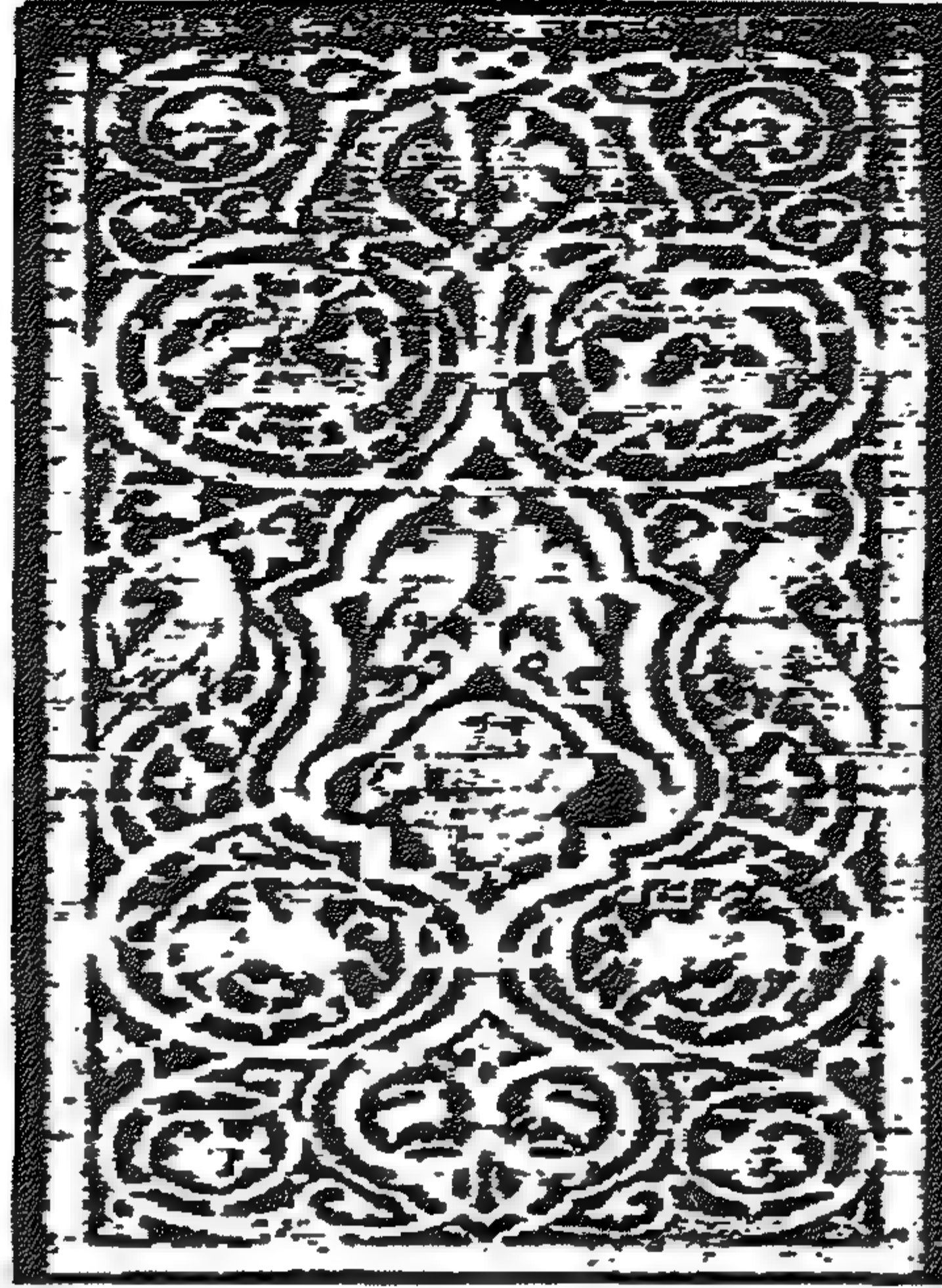
(2) سورة الحديد، الآية: 3.

(3) سورة البروج، الآية: 13.

(\*) الارابيسك: (الرقش أو التوريق)، وهو بمعناه الواسع يشمل زخرفة اشكال نباتية وعملاً متشابكاً يسير وفق نظام هندسي، واذ تتميز الاشكال النباتية بانها ايقاعية انسيابية، فان النوع الثاني تضلعي حاد، وهو هنا يعكس ايضاً فكرة المزج بين قطبين، الحركة والسكون، الزمان والمكان، وذلك عبر المزج بين الانضباط الهندسي للخط وانفلاته الانسيابي. والحركة تمضي لولبية متصاعدة تنشأ من نقطة ما تفتأ ان تعود اليها، وهي مهما تنوعت وتشابكت وابتعدت تظل مرتبطة بجذورها مثل شجرة الحياة. ينظر: (حسني، ايناس: التلامس الحضاري الاسلامي- الاوربي، مصدر سابق، ص: 14).

(4) بركات، محمد مراد: الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص: 610-611.





الشكل (49)

أرابيسك نمط هندسي

اذ كانت الاشكال الزخرفية تخلق توازناً مثالياً عبر التكرار البسيط للنماذج كما ان هذه النماذج وبسبب عدم انغلاقها يمكنها تحقيق استمرار التكرار في المخيلة الى ما لا نهاية لتخلق شعوراً بالنظام اللامتناهي، فضلاً عن ذلك فقد كان ارتباط الاشكال الزخرفية النباتية واضحاً بالفردوس، وبذلك كانت تعد المحرك الاساس لدفع المسلم للتفاعل في علة الوجود<sup>(1)</sup>، ومن الناحية العملية فان الزخرفة الهندسية تقوم على المربع والدائرة كعناصر اساسية يمكن تكوين اشكال

(1) James , David. Islamic Art. AnIntroduction. Czechoslovakia. The hamlyn publishing Group Limited 1974 , P. 57.

هندسية أخرى من خلالها وبلا حدود<sup>(1)</sup>، وان التركيز على الدائرة له مرجعيات فكرية مختلفة، فهي لدى المتصوفة تمثل الشكل الهندسي الأكمل وترمز إلى كمال الخلق الإلهي ورمز الوجود لعودة الإنسان على مدى حياته إلى النقطة الأساسية التي انطلق منها<sup>(2)</sup>: ﴿اللَّهُ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ ضَعْفٍ ثُمَّ جَعَلَ مِنْ بَعْدِ ضَعْفٍ قُوَّةً ثُمَّ جَعَلَ مِنْ بَعْدِ قُوَّةٍ ضَعْفًا وَشَيْبَةً يَخْلُقُ مَا يَشَاءُ وَهُوَ الْعَلِيمُ الْقَدِيرُ﴾<sup>(3)</sup>. وبذلك فهي ترمز إلى الإحاطة التي اختص بها الله سبحانه على سائر الموجودات: ﴿وَلِلَّهِ مَا فِي السَّمَوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ وَكَانَ اللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ مُحِيطًا﴾<sup>(4)</sup>، وهي كذلك ترمز إلى الافاضة الربانية والمركزية في الكون لأنها شكل مستوي محدود بخط منحني وجميع نقطه على ابعاد متساوية من المركز<sup>(5)</sup>.

ان هذه المفاهيم التي نلمسها في الزخرفة تقدم صيغة في التعبير الجدلي يوفق بين عالمين متناقضين، عالم الحس وعالم المطلق، وقد غالى الفنان المسلم في التنوع والتعدد، مما ينقل المتأمل من مرحلة الاغراق في الحس إلى السمو في التأمل، بهذا تخرج الاشكال عن جمودها وتظل الزخرفة تسبيحاً للخالق مع تلك

(1) حسين، خالد: الزخرفة في الفنون الإسلامية، مطبعة اوفسيت الوسام، بغداد 1983، ص: 93.

(2) شبل، مالك: معجم الرموز الإسلامية، ترجمة: انطون. أ. الهاشم، دار الجيل، بيروت، 2000، ص: 122..

(3) سورة الروم، الآية: 54.

(4) سورة النساء، الآية: 126.

(5) رزق، عاصم محمد: معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، مصدر سابق، ص: 194.

الموسيقى الصادرة عن الأشياء والتي تعبر عنها الحركة الزمانية<sup>(\*)</sup> التي تمثل الديمومة والاستمرارية في حركتها اللانهائية<sup>(1)</sup>.

وفي فن الرقش الذي ابتعد في تصويره عن الجمال الطبيعي، اذ كان فيه الفنان يصور الأشياء كما يراها هو وليس كما هي، فقد انطلق نحو ادراك الجوهر المطلق بعيداً عن المعارف المادية في هذا العالم، فهو فن روحي نظر إلى الانسان والطبيعة نظرة دينية لا تحدها رؤية ضيقة، بل هي رؤية الهية، وهو فن قادر على الانشاء في كل مرافق الحياة التعبيرية، فالمشاهد يشعر بمتعة بصرية عندما يدخل مكاناً تشغل جدرانها الزخارف والكتابات، فالأروقة المزخرفة توصله إلى جمالية خاصة. ومن هنا نلاحظ أهمية المظاهر الجمالية المنتشرة في كل مكان على انها تجسيّدات عملية للفكر الاسلامي، ولهذا لم يفرق بين ما هو حياتي وما هو فكري مطلق، فكلاهما وجه لطبيعة فنية واحدة تحمل جدلية العلاقة بين الظاهر والباطن، وهذا الفكر التوحيدي للجمال جعل للجماليات الاسلامية صورة توحيدية تعبر عن فكرة الجماعة واهدافها<sup>(2)</sup>، وان التشكيل الرائع الذي يجسده فن الرقش العربي والذي لم يكن مجرد تزيين بل هو تمثيل للملكوت الالهي، هو

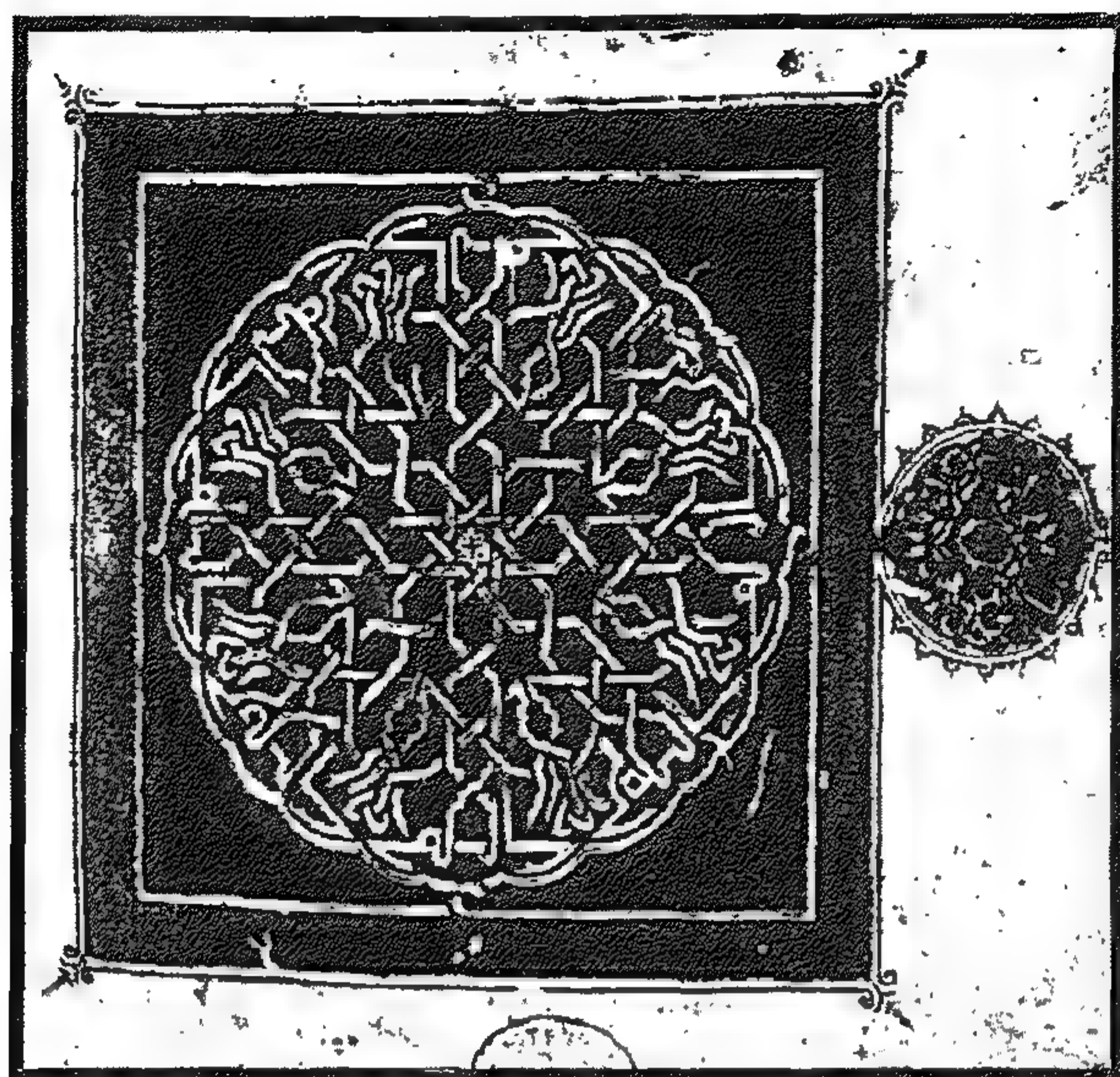
(\*) الحركة الزمانية: هي الحركة الداخية للأشكال، فمثلاً عند التقاء شيئين ينتج عنهما شيئاً ثالثاً، والتقاء الثالث بهما ينتج شيئاً رابعاً، وهكذا يكون التولد من التكرار المتولد المتتابع لانتاج الحركة الداخلية، وهذه الحركة غير محسوسة بالاحساس وغير مسموعة بالاذن، بل مرئية ومدركة بالعين.

(1) عبيد، كلود: التصوير وتجلياته في التراث الاسلامي، مصدر سابق، ص: 84.

(2) عدرة، غادة المقدم: فلسفة النظريات الجمالية، مصدر سابق، ص: 73-74.



آية فنية وآية دينية في نفس الوقت وطالما ما لوحظ في هذا التمثيل تعبيراً عن العبادة بقدر ما لوحظ فيه تعبيراً عن الابداع<sup>(1)</sup>، (الشكل -50).



الشكل (50)

يمثل رقش عربي

ونلمس تلك التأثيرات الروحية في العقيدة الاسلامية على الخط العربي، فاللغة العربية تُعد الوعاء الواقعي للشريعة التي سنّها الإسلام، مما تحتم على الدولة الاسلامية الفتية ان تهتم بها اهتماماً كبيراً وذلك من خلال نقلها من مستوى المشافهة الى مستوى الكتابة، ومن هنا أكد الفنان المسلم على أهمية الحضور الجمالي للكلمة المقدسة وعلى القيمة الجمالية المطلقة للأشكال الهندسية وبشكل خاص للخط العربي الذي يعد من أكثر هذه الأشكال قداسةً لارتباطه

(1) بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، مصدر سابق، ص: 85.

المباشر بدلالاتها اللغوية<sup>(1)</sup>، وقد ابدع الفنان العربي في الخط وتفنن به، ومما دفعه الى ذلك حافز الإيمان الذي أضفى القدسية على الخط الذي كتب به القرآن، ثم ما عرف من كراهية أو تحريم للتصوير، وكذلك اضطلاع العرب في العصر الوسيط بالعلوم الرياضية الهندسية التي افادوها من الحضارة الاغريقية<sup>(2)</sup>، و((ان اقتران الخط العربي بلغة القرآن الكريم منحه الفرصة الكافية للنمو والتوالد من حيث ان كلام الله سبحانه وتعالى لم يكن مقيداً، وكان محفزاً للتفكير العلمي والفلسفي الإسلامي، إضافة الى مضامينه المجردة من القيم والمقاييس المادية، لا سيما وانها القوة المحفزة لمظاهر الجمال الباطن والظاهر، وكان بحق اختباراً لحكمة الفنان العربي وحنسه ومهارته من أجل اتقان مبدعاته في ميدان الخط العربي واظهار الجمال الإلهي ممثلاً بالأشكال والحروف والكلمات التي تجسد صورته، بل ان النص القرآني اعطى فرصة في الرقي لفعل التجريد عند العربي وكانت الصيغة المناسبة لتقديم صورة الحقيقة الجوهرية المتكاملة والمستقلة (كلام الله)، غير القابلة للتأويل والتجزئة والمعبرة عن الجمال الوجداني الذي يتجلى للنفوس المتطهرة، وكان على الفنان ان يكيف وينزه وسائله التصويرية (الحروف والكلمات) ويحولها من حالتها السكونية واعدادها لتقبل الجمال الإلهي الذي يملأ الوجود))<sup>(3)</sup>.

لقد ظهر الخط العربي ليضفي بعداً جديداً ومساحة تشكيلية ألهمت الفنان

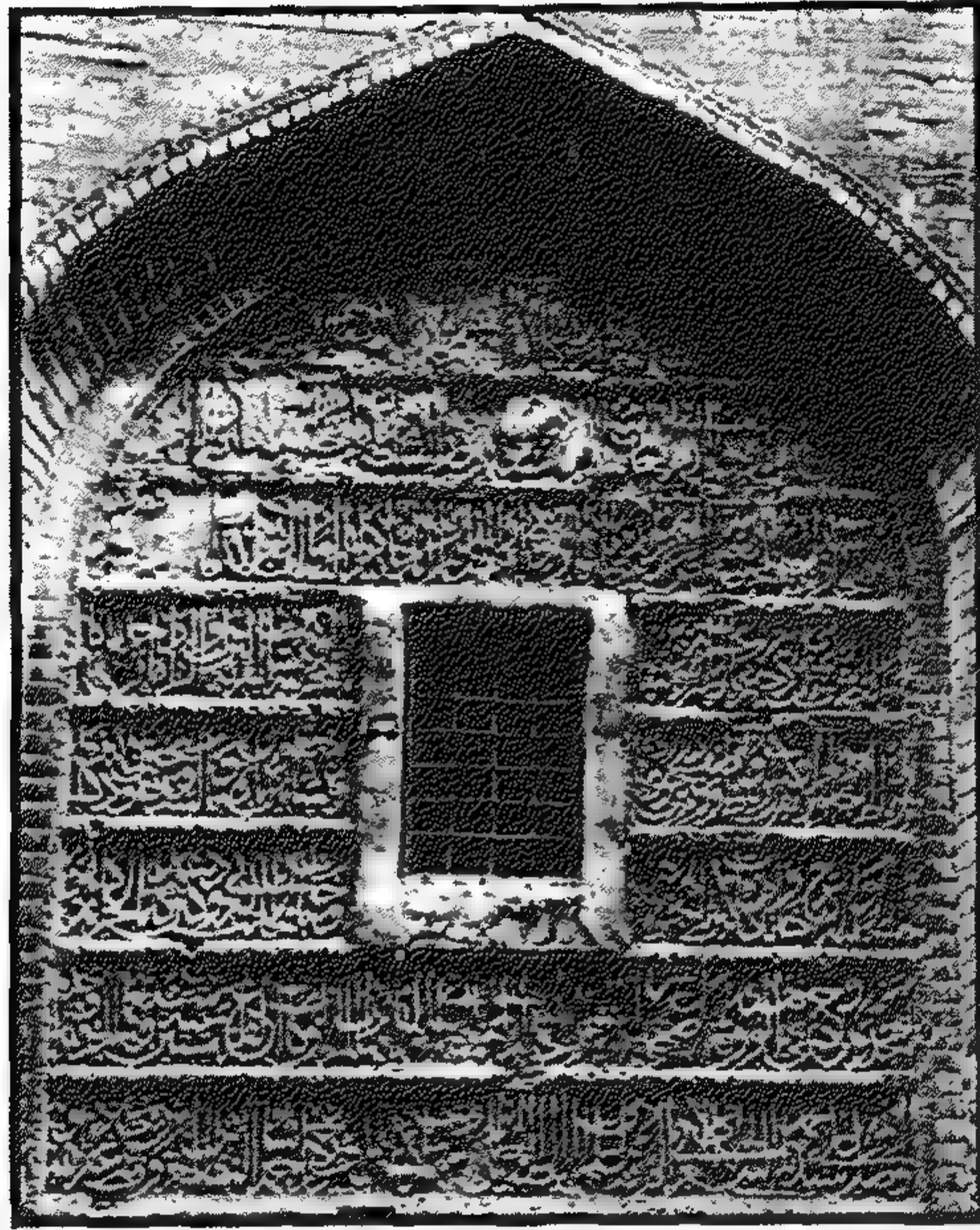
(1) مراد، بركات محمد: الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص: 131.

(2) عبيد، كلود: التصوير وتجلياته في التراث الاسلامي، مصدر سابق، ص: 59.

(3) الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، 1997، ص: 101-111.



صوراً جديدة للتعبير عن ابداعاته حتى أصبح ميزة اسلامية أخرى بعد الزخرفة، وانعكس هذا ايضاً في الرقش العربي وتطورت الزخارف مع الخط الى المستوى الذي بدأت تأخذ الشكل الإنشائي وتنسجم مع ايقاعات العمارة التي نراها تتجلى بوضوح في المساجد<sup>(1)</sup>، (شكل - 51).



الشكل (51)

تجليات الخط العربي في العمارة الاسلامية

وسعى الفنان المسلم الى اكتشاف القيمة الجمالية للكلمة العربية خاصة بعد أن صارت للكلمة الإلهية (القرآن الكريم) جوهر عقيدته ومصدر وحيه

---

(1) مكداشي، غازي: جماليات الفنون الإسلامية، مجلة الفكر العربي، العدد (67)، آذار، بيروت، 1992، ص: 11.

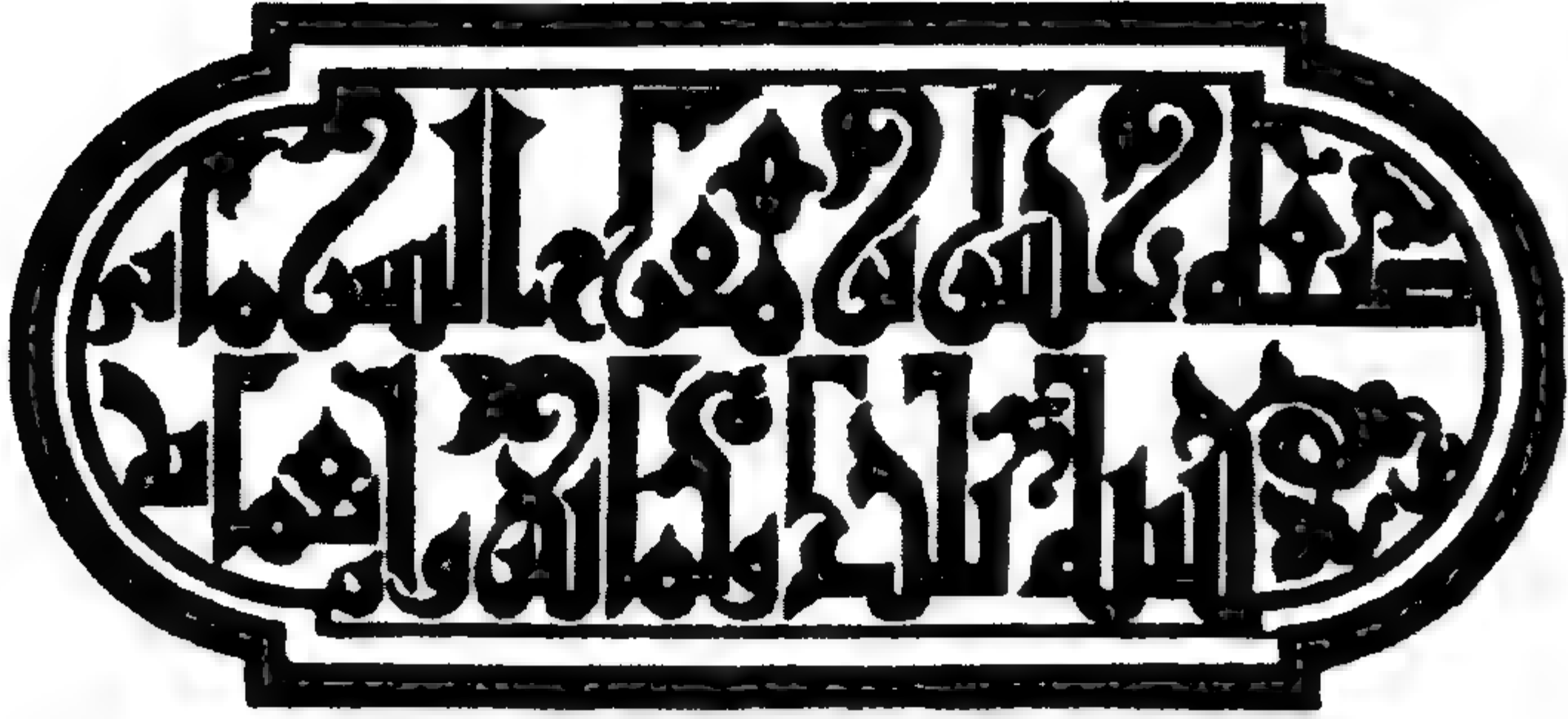


فاستشف الشحنة التعبيرية والرمزية الكبيرة التي يحتويها فن الخط العربي، فكان هذا الفن ككل الفنون الإسلامية تسير على نفس النمط وتخضع لنفس الهدف الذي دأب الوجدان الإسلامي على إبرازه وتصويره، حتى أصبح تطوره لوناً من الأرابيسك، فقد طوّع الفنان المسلم الحروف لتصبح قادرة على اشباع حسه الفني<sup>(1)</sup>. واستخدم الخط العربي كلوحة فنية متكاملة تتحقق فيها الانسيابية والحركة المتفرقة، سواء كان ذلك بتفجير الألوان أو بتحريك الخطوط. وللخط العربي أسس حسابية وهندسية وخلف هذه الأسس تحتوي قيماً فلسفية ذات أبعاد تعبيرية ودينية، فالزخارف في الخط العربي كانت بديلة عن الألوان فاستخدم اللون استخداماً رمزياً بالألوان الهادئة، ألوان السماء والماء والهواء، أي الألوان الزرقاء والخضراء والصفراء وهي الألوان تعطي إحساساً باللانهاية<sup>(2)</sup>، وقد استخدمت الكتابة العربية بقوالبها الزخرفية محل الصورة وعكست نوعاً من التعبير له خصائصه التي تتيح له التعبير عن قيم جمالية ترتبط بقيم عقائدية خلقية، كما عكست حباً للنظام وإيماناً بالسمو بخطوطه المتصلة التي يغلب عليها القياس والدقة<sup>(3)</sup>، (شكل - 52).

(1) مراد، بركات محمد، الإسلام والفنون، مصدر سابق، ص: 649-659.

(2) عبيد، كلود: التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي، مصدر سابق: ص: 64.

(3) المصدر السابق: ص: 61.



الشكل (52)

#### كتابة خطية زخرفية

وتركت العقيدة الإسلامية ظلها أيضاً على فني الفخار والخزف، اللذين يُعدان من أهم الفنون التطبيقية التي مارسها الفنان المسلم، إذ انهما حققا فكرة الحضارة الإسلامية في جوانب متعددة، إذ إن روح الإسلام السمحاء لا تتماشى مع الإسراف في بهرج الحياة باعتبار ذلك عرضاً زائلاً<sup>(1)</sup>، لذا حرم البذخ في استعمال أدوات الزينة والأدوات المصنوعة من الذهب والفضة، فكان لهذا التحريم طيب الأثر في عناية الفنان المسلم في صناعة الخزف وإيجاد أنواع جديدة من الزجاج والألوان وتنوعها لتحل محل الأدوات المعدنية، فظهرت لأول مرة تقنية الخزف ذو البريق المعدني، إذ استطاع الخزافون في شتى أنحاء العالم الإسلامي أن يكسبوا الخزف فيما بين القرنين الثالث والتاسع بعد الهجرة بريقاً معدنياً يختلف في لونه بين الأحمر النحاسي والأصفر الضارب إلى الخضرة، وبذلك تمكنوا من الاستغناء عن الأواني الذهبية والفضية التي كان الفقهاء

(1) الألفي، أبو صالح: الفن الإسلامي، أصوله. فلسفته. مدارسه، مصدر سابق، ص: 260.

المسلمون يستنكرون على الحكام استعمالها لدلالاتها على الإسراف<sup>(1)</sup>، فكان الخزف الوعاء الذي صب فيه الفنان ابداعاته الجمالية المتمثلة بالنقوش الزخرفية وبضمنها الحرف العربي فهو يعد رد فعل لمظاهر الترف وتصوير الأشكال الواقعية الحية (الآدمية - والحيوانية) اذ اراد الفنان المسلم ان يسخر منه لنظام الاسلام باستخدام تفكيره في عدم التشبيه لذلك كانت معظم الفنون الخزفية تحمل نصوصاً كتابية، وبذلك كان الفكر الإسلامي أساس الجمالية التي تعزى اليه<sup>(2)</sup> (شكل - 53).



الشكل (53)

صحن خزفي إسلامي

وبذلك تمكن الفنان المسلم - وكما يجد الكاتب - من إيجاد حلول ابتكارية لما تتطلبه الشريعة الإسلامية المقدسة فيحقق بذلك مواءمة بين ضروراته الفنية

(1) علام، نعمت اسماعيل: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، مصدر سابق، ص: 70 - 71.

(2) الأعظمي، خالد خليل: خزف سامراء الإسلامي، مجلة سومر، المجلد (3)، الجزء الأول، وزارة الاعلام، بغداد 1974، ص: 25.



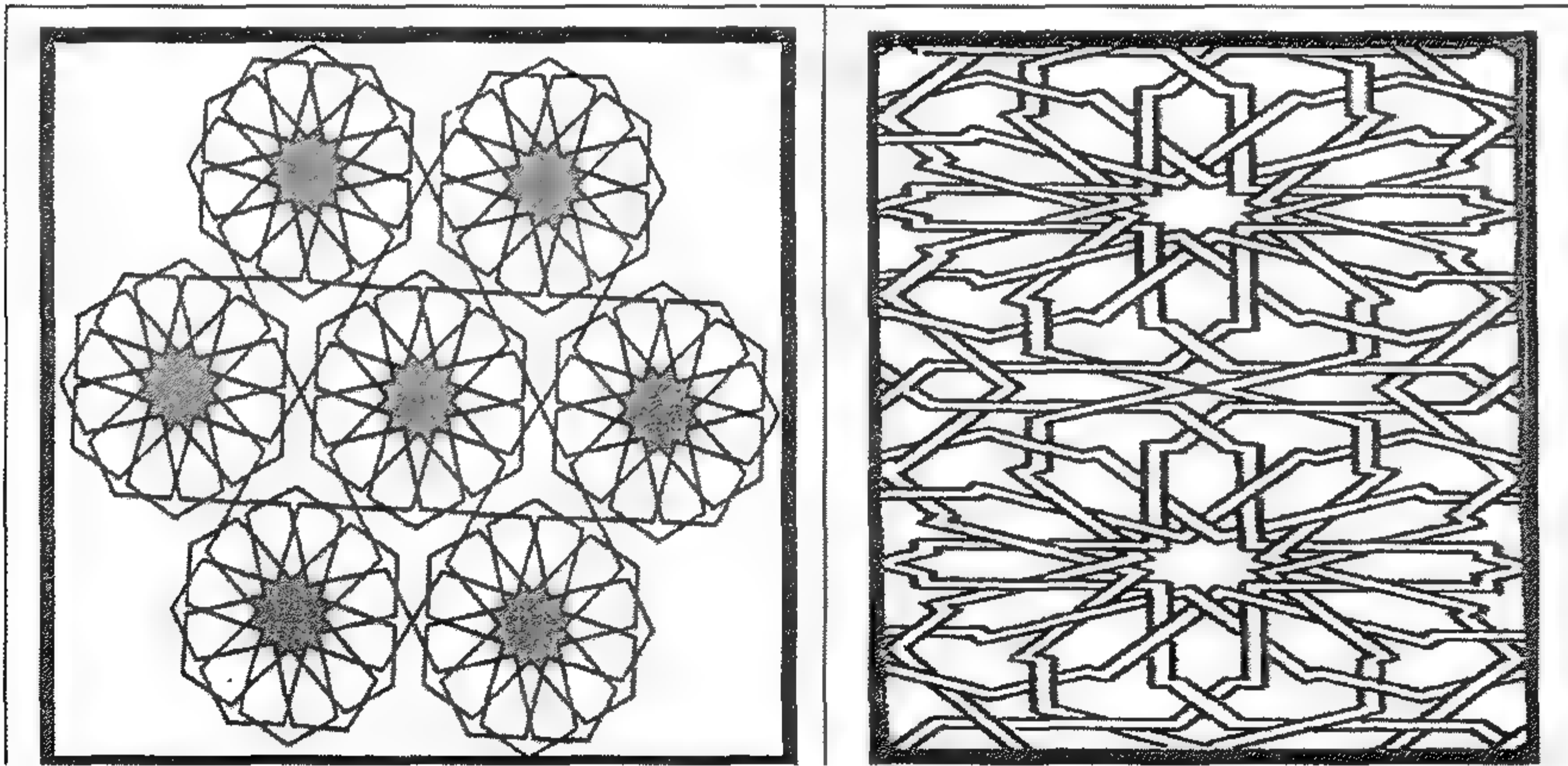
ومقتضيات الشريعة فعبّر عن تلك الضرورات وفق رؤى لا يشوبها الشك والحيرة والتي تتمثل في النظرة التحريزية تجاه التصوير.

### ثالثاً: التشخيص والتجريد في التصوير الإسلامي

يرتكز الفكر الديني الاسلامي في مبادئه على عقيدة سامية هي عقيدة التوحيد التي تنضوي على مفاهيم تجريدية محضة، فالله تعالى هو الاله الواحد المطلق المنزه عن صفات المخلوقين والذي لا تدركه الابصار ولا تحيط به الاوهام، وهو الدائم الأزلي الذي لا يقع عليه زمان او مكان، او يجري عليه التغير، وهو بالتالي يتعالى عن التصور والتصوير. ومن هذا المنطلق - وكما يجد الكاتب - ارتسمت هذه المفاهيم التجريدية في روح الانسان المسلم وترسخت في ذهنه كمعتقدات لا يمكن التجرد عنها او اغفالها، خاصة وانها تدعو إلى حتمية الايمان الغيبي بالمقدس الأعظم وبما تستوجه شريعته. ومن الطبيعي ان تنعكس هذه المفاهيم على فكر الفنان المسلم وعلى توجهاته وان تلقي بظلالها على ادبياته وعلى نشاطاته الروحية وبضمنها الفن. وكان لمبدأ تحريم التصوير الذي راج الحديث عنه منذ بداية الدعوة الاسلامية اثراً بالغاً لنزوع الفنان المسلم إلى التصوير المجرد والعزوف عن الفن التشخيصي واضعاً في حساباته تلك النواهي التي تحذر من التقاطع مع اوامر الشريعة، لذلك لجأ الفنان المسلم إلى تصوير الاشكال المجردة برؤية ذاتية منطلقاً من حسه الديني الذي كان يدفع به إلى اذابة الوجدان مع روحية العقيدة ذاتها، فكانت مخيلته عبارة عن خلجات مطعمة بروحية متعالية يترجمها الفنان على المسطح التصويري وهي تحمل في أعماقها معاني المطلق والكلي واللانهائي، وهذا ما يبدو واضحاً في نتاجاته الفنية الزخرفية التي كانت النموذج الأمثل للتعبير عن ما يحمله من سمات ابداعية تتساوق مع منطلقاته الفكرية الدينية.

إذا فالفن الاسلامي انما قام على اساس مثالي، اذ كان الفنان المسلم يسعى إلى المعاني الكامنة وراء الاشياء ولذلك فان هدفه من الفن ليس التعويض عن حاجة مادية، وانما الكشف عن اعماق الحياة، وممارسة الكشف هي الابداع والخلق<sup>(1)</sup>.

سعى الفنان المسلم إلى البحث عن اشكال هندسية توحى له بالاستمرارية واللانهاية فاستوحى اشكاله الهندسية من المسدس والمثلث والمضلع والنجمي من البلورات الصخرية (الكريستال) وبلورات الماس وإشعاعات النجوم، وهكذا بدأت الزخارف أول الأمر متماثلة ثم تنوعت وبدأت مفردة ثم تتابع في تبادل موسيقى بالتفرع بخطوط متحركة ودينامكية وفي تعانق مستمر وتقاطع منتظم ومتقابل، (شكل-54 أ)، (شكل-54 ب).



الشكل (54 ب)

الشكل (54 أ)

يمثلان زخرفة اسلامية هندسية

لذلك اذا تأمل الانسان شكلاً زخرفياً ثم تتكرر وتتابع وحداته يشعرانه

(1) بهنسي، عفيف: اثر الجمالية الاسلامية في الفن الحديث، مصدر سابق، ص: 12.

لن ينتهي ابداً فهو دائماً يبدأ من حيث ينتهي<sup>(1)</sup>. واستطاع الفنان المسلم من تنسيق هذه الاشكال الهندسية وتشكيلها بصيغ فنية تعطي معانٍ ورموز ذات دلالات روحية لها صلة وثيقة بعقيدته الدينية، كما هو الحال في الاشكال النجمية مثلاً، فهذه الاشكال جميعاً ناجمة من اندماج شكلين يمثلان السماء والأرض، فالنجمة السداسية ناجمة من تداخل مثلثين والخماسية من تداخل زاويتين والثمانية من تداخل مربعين، يرمز الأول للجهات الأربع، بينما يرمز الثاني إلى العناصر الأربعة (الماء والهواء والنار والتراب)، وفي جميع الاشكال التوريقية والهندسية والنجمية يشعر المتأمل بتوأمض السماء والأرض، المركز والمحيط، الروح والمادة عبر احساس كلي لا يفصل الصورة عن مضمونها ورموزها ودلالاتها<sup>(2)</sup>. وهذا ما أطلق عليه بالرقش الهندسي الذي هو احد مكونات فن الرقش العربي الذي تجلّى ظهوره في العصور الاسلامية المبكرة، حيث قام الفنانون المسلمون بإصاق لوحات مزخرفة تسمى (حشوات) على الواجهات الخارجية والجدران الداخلية للأبنية من اجل تزيين البناء وتجميله، وكانت هذه اللوحات تتكون من حزام من الاشكال الهندسية كالمثلثات يحيط باشكال حيوانية ونباتية، وكانت هذه اللوحات مستقلة تماماً عن التصميم العمراني للمبنى... في حين اطلق على المكون الثاني بالرقش النباتي (الارابسك)، وقد اقتبس الفنان شكله من كرمة العنب باغصانها المتداخلة والمتلوية بعضها حول بعض بتناسق جميل<sup>(3)</sup>، وقد استخدم الفنان فيه السيقان

(1) كلود، عبيد: التصوير وتجلياته في التراث الاسلامي، مصدر سابق، ص: 84-85.

(2) قلعه جي، عبد الفتاح رواس: مدخل إلى الجمال الاسلامي، مصدر سابق، ص: 79.

(3) بن نايف، وجدان علي: سلسلة التعريف بالفن الاسلامي (1)، الامويون. العباسيون.

الاندلسيون. الجمعية الملكية للفنون الجميلة، دار البشير للنشر والتوزيع. عمان ب ت،

ص: 106-107.



والأوراق النباتية لتحويلها واضفاء مسحة هندسية عليها تدل على سيادة مبدأ الرمز والتجريد، (شكل-55).



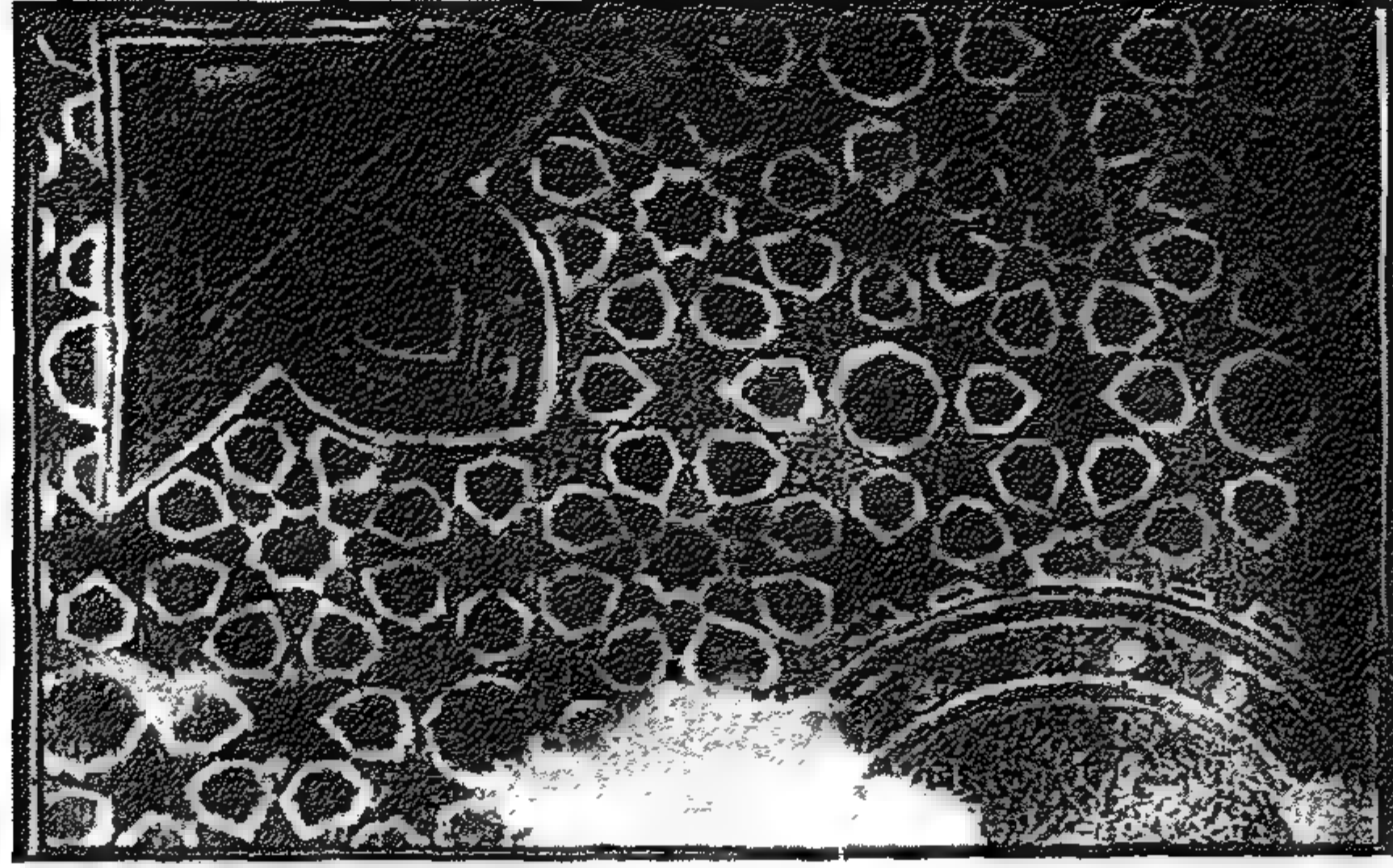
الشكل (55)

رقش اسلامي نباتي (ارابيسك)

.... ان من الخصائص المهمة للارابيسك، التوليف بين الخطوط الهندسية والاشكال النباتية، ويتم ذلك بتقسيم السطح المراد زخرفته إلى مناطق رئيسة عمودية وافقية تتكون من اشكال هندسية كالمربعات أو المستطيلات أو الدوائر المتداخلة مكونة المضلعات النجمية، ويتكرر رسم هذه الاشكال التجريدية من منطقة إلى اخرى تكرر اللانهاية ويتج عن هذه العملية ابتكار اشكال لا حصر لها من المضلعات النجمية والاشكال الهندسية. وعندما يتم الفنان زخرفته الهندسية يبدأ بتصميم الزخرفة النباتية التي أساسها الغصن والورقة والزهرة، ويقوم بتحديد الطريق الذي يسلكه الغصن داخل الاشكال الهندسية ويحرص ان يكون سمكه واحد ثم يقوم بتوزيع تموجاته وانحناءاته وتقاطعاته ومداخله ومخارجه داخل الاشكال الهندسية توزيعاً متناسقاً يعتمد فيه على نظرية التعانق أو التشابك.

ثم يقوم الفنان بمحو الفراغات المتبقية ويرسم اشكالا اخرى من وريقات أو زهور أو ثمار بحيث تبدو منبعثة من الأغصان مراعيًا في تنسيق هذه الاشكال

تناسب حجمها من جهة وتناسب اوضاعها من حيث التقابل والتعارض من جهة اخرى<sup>(1)</sup>، (شكل - 56).



الشكل (56)

التوليف بين الخطوط الهندسية والأشكال النباتية في الرقش العربي

إن الفنان المسلم استعمل ما وجدته بين يديه من وحدات زخرفية في الفنون السابقة الا انه اعاد ترتيب هذه الوحدات ولائم بينها بطريقة مبتكرة ونسق بين اجزائها تنسيقاً جعلها تبدو كأنها شيء جديد اخترع لأول مره. لقد جمع هذه الوحدات المعروفة معاً ومزجها بفلسفته فخرجت من بين يديه شيئاً جديداً، وهو قد رسم الازهار والأشجار والأوراق والطيور والحيوان بعد ان حوّلها تحويراً كادت ان تفقد معه شخصيتها كوحدات نباتية أو حيوانية، وهي وان بعدت عن الطبيعة فلا يزال لها جمال فني يدل على سعة خيال مبدعها وصفاء قريحته. ولقد وصف (الارابسك) بانه لغة الفن الاسلامي كما وصف الجسم البشري بانه لغة الفنون الأوربية، والواقع ان الانسان لا يستطيع فهم هذه اللغة ولا يتذوق جمالها الفني الا اذا ادرك الفكرة الكامنة وراءها. الفكرة التي آمن بها الفنان المسلم ومفادها ان كل ما هو موجود في العالم المادي فان ريب بينما الحق

(1) هادي، بلقيس محسن: تاريخ الفن العربي الاسلامي، مصدر سابق، ص: 56-57.

سبحانه هو وحده الباقي الذي لا يلحق به فناء أو زوال<sup>(1)</sup> ﴿كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ﴾<sup>(٢)</sup>  
وَبَقِيَ وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَلِ وَالْإِكْرَامِ<sup>(3)</sup>.

ان هذه النزعة نحو التجريد- وكما يرى الباحث- انما كانت تعبر عن ما يحمله الفنان المسلم من روح التأثير بمفاهيم دينه وعقائده وما كانت تتسم به من رؤية تجريدية خاصة تجاه خالق الوجود فكانت روح التقديس والاجلال ظاهرة في مسطحة التصويري الزخرفي حيث اللانهاية والاستمرارية اللتين تعبران عن سرمدية الخالق وأزليته. كما يرى الكاتب ان النزعة التجريدية التي اتسمت بها الاعمال الزخرفية الاسلامية لم تكن وليدة الفن الاسلامي، اذ شهدت الحضارات القديمة في بعض فتراتنا نزوعاً نحو التجريد تمثل في استخدام الفنان القديم للاشكال الهندسية في تزيين مقتنياته وحاجياته، بالإضافة إلى اعتماده اسلوب لتحويل الاشكال الآدمية والحيوانية والنباتية ثم استخدامها كزخارف ينقش بها ادواته وتحفه المنقولة. وظهر ذلك جلياً في الفن الرافديني وتحديدأ في الأدوار الأولى منه خاصة في دور سامراء ودور جمدة نصر.

وقد شهد العصران الأموي (41-132هـ). والعباسي (132-656هـ) في العراق وبلاد الشام حضوراً واسعاً للفنون التجريدية الزخرفية وتطبيقاتها العملية، ظهرت آثارها في ميادين حضارية مختلفة منها العمارة والتصوير والفسيفساء<sup>(\*)</sup> والخزف وما إلى ذلك، فانتشرت الدوائر المتشابكة والاشكال

(1) مرزوق، محمد عبد العزيز: الفن الاسلامي، تاريخه وخصائصه، مصدر سابق، ص: 180-181.

(2) سورة الرحمن، الآية: 26-27.

(\*) الفسيفساء: فن زخرفي يتمثل في قطع صغيرة الحجم تصاغ ضمن قوالب معينة قد تكون =



الهندسية ذات الاضلاع المتعددة كالمثلث والمربع، كما زاد استخدام قطع الفسيفساء في تنسيق الجدران والابهاء، فضلاً عن الاسراف في استخدام الزخارف بأنواعها المختلفة وتغطية المساحات برسوم هندسية أو نباتية يحفها شريط متوازٍ من الخطوط العربية وتداخل الرسوم الهندسية مع النباتية<sup>(1)</sup>.

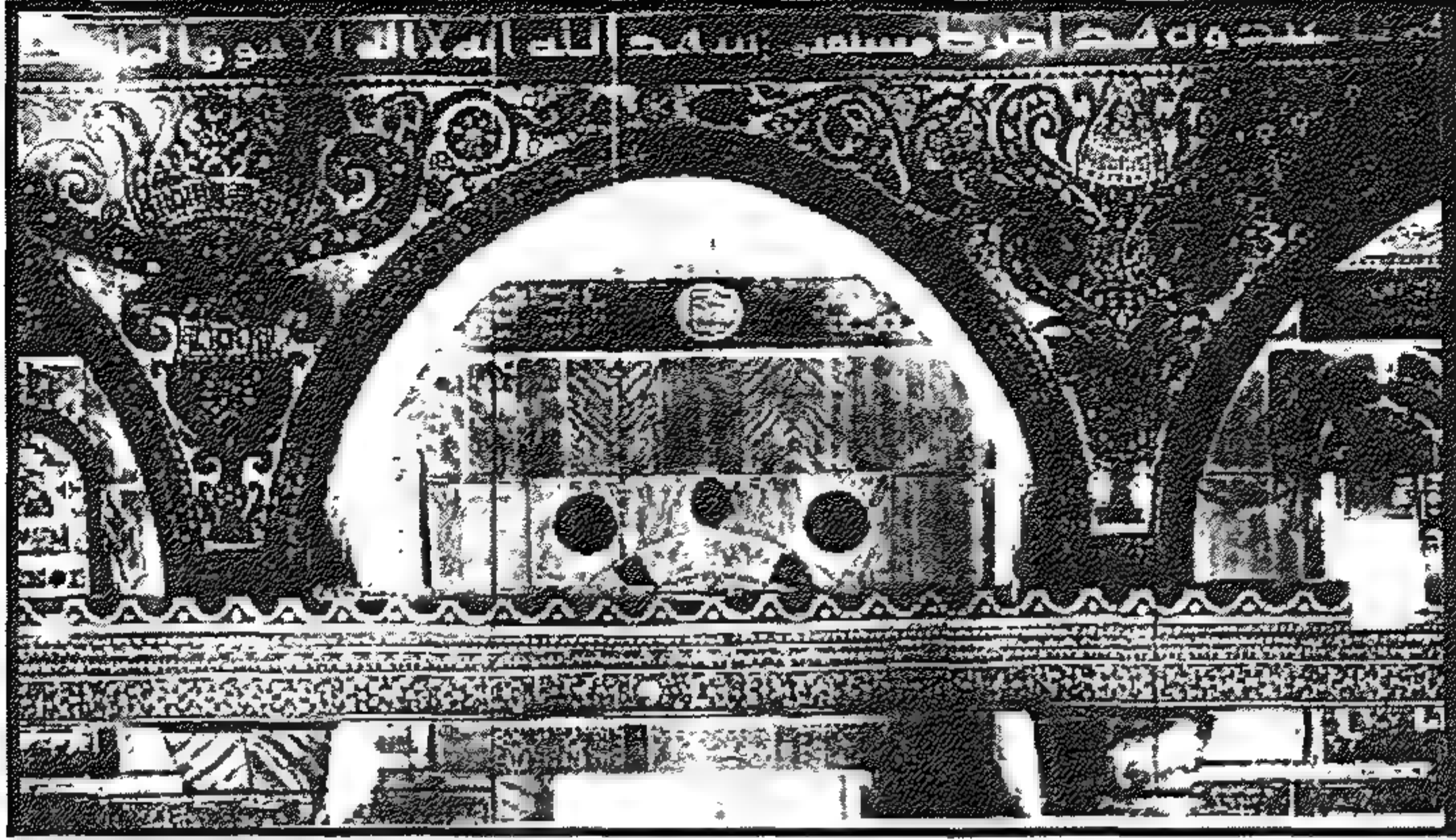
ففي العصر الاموي تعد زخارف مسجد الصخرة (72هـ) من اولى المحاولات التي ظهرت في العصر الاسلامي لهذا النوع بين الفن الزخرفي المعماري، وتكسو جدران المسجد عناصر زخرفية نباتية يظهر من بينها اشجار النخيل والصنوبر وانواع الفاكهة وزخارف نبات الاكانثس<sup>(\*)</sup>، وكذلك الاشجار محورة عن الطبيعة (شكل - 57).

---

من الزجاج الملون ومن الصدف أو الأجر أو البلور الملون بالوان مختلفة ثم تجمع القطع التي تكون منها الشكل بعضها إلى بعض بواسطة الجص أو الملاط. ينظر: (حميد، عبد العزيز وآخرون: الفنون الزخرفية العربية الاسلامية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، 1982، ص: 56).

(1) عبدالعزيز، محمد الحسيني: دراسات في العمارة والفنون الإسلامية، المطبعة العصرية، الكويت، ب ت، ص: 8.

(\*) وتسمى بشوكة اليهود.



الشكل (57)

#### زخرفة نباتية تكسو جدار مسجد الصخرة

كما تظهر من بين هذه العناصر الالهة والنجوم والحلي والجواهر، وقد كان الهلال معروفاً في العصر الساساني ثم انتقل إلى زخارف بيزنطية، كما تظهر بين هذه الزخارف اشكالاً تشبه الشمعدان تعلوها زخارف مجنحة. ولقد استخدم الساسانيون هذه الاشكال من قبل ولكن المسلمون عندما اقتبسوها حوَّروا فيها وصارت عنصراً زخرفياً بحتاً، كما ان نبات الاكانثس وورق العنب كانا أكثر العناصر الزخرفية شيوعاً في العصر المسيحي في سوريا ومصر. ويلاحظ عامةً ان اغلب التعبيرات الفنية التي وجدت في زخارف مسجد قبة الصخرة كانت مقتبسة من الفنون الاغريقية والبيزنطية مع عناصر من الفن الهلنستي والساساني الذي انتقل إلى بلاد الشام وتأثر به الفنان السوري<sup>(1)</sup>. وفي قبة الصخرة ذاتها

(1) علام، نعمت إسماعيل: فنون الشرق الأوسط في العصور الاسلامية، ط5، دار المعارف، القاهرة، ب ت، ص: 36.



تظهر الفسيفساء وهي تغطي أجنحة وبوارج العهود ورقبة القبة وتتألف الفسيفساء من فسوس صغرة ومكعبات مختلفة الحجم خليطاً من مواد الزجاج الملون وغير الملون والشفاف والمعم، ومن مكعبات من الحجر الوردي وصفائح من الصدف، وقد الصقت هذه الفسوس والمكعبات على طبقة من الجص، (شكل - 58).



الشكل (58)

فسيفساء تكسو مسجد قبة الصخرة

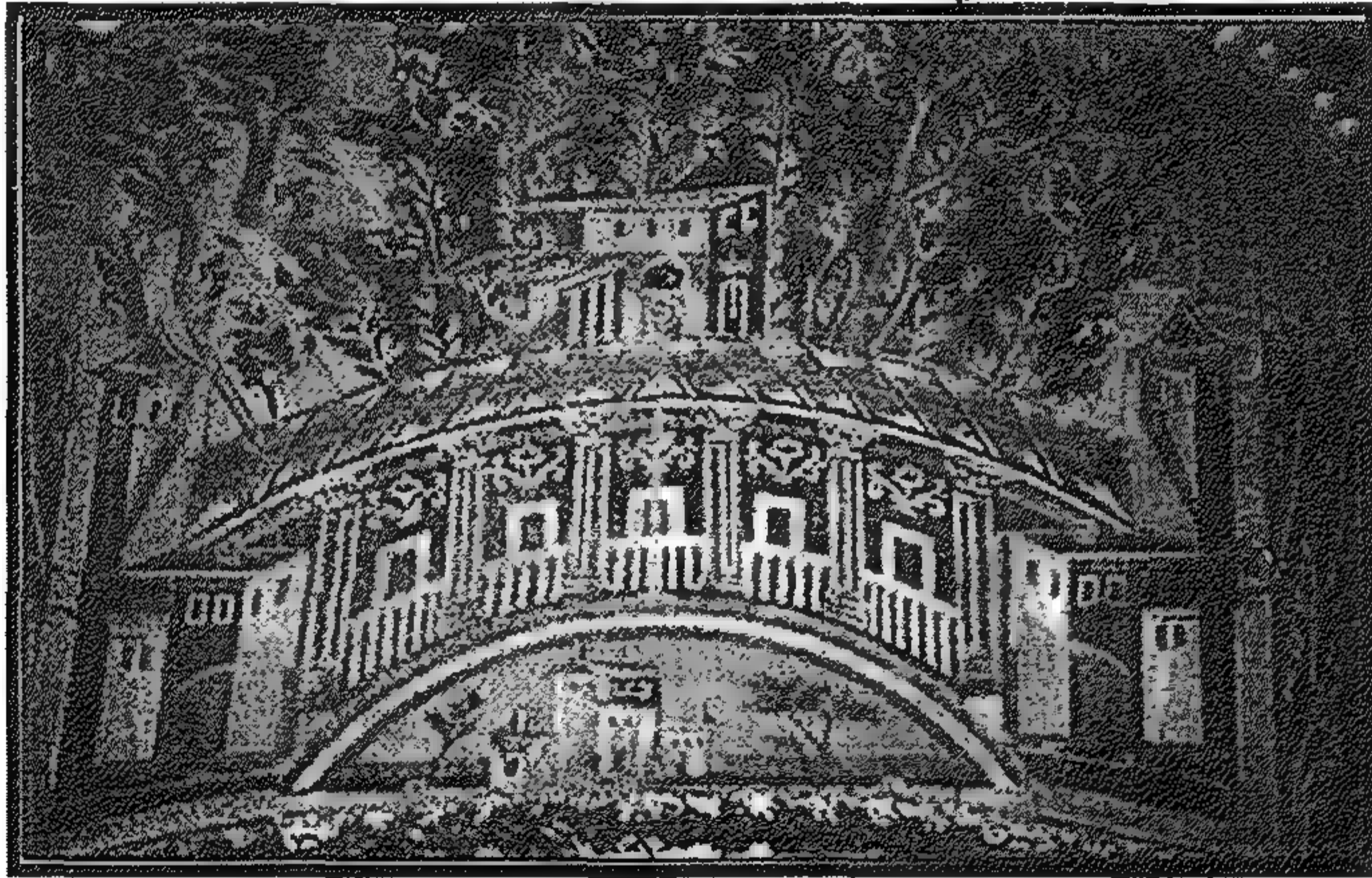
ويلاحظ في فسيفساء القبة تنوع كبير لاشكال ورسوم نباتية تتمثل بالنخيل وأشجار الزيتون وتظهر رسوم النخيل في الجانب الأيسر والأيمن الداخلي من احد اكتاف المثلث الاوسط للقبلة، وقد زينت جذوع النخيل باشكال هندسية كالمربعات والمستطيلات والفسوس<sup>(1)</sup>، ويلاحظ في القبة ايضاً زخارف رخامية، وهي اشطرة من الرسوم بالرخام المختلف الالوان اكتسى بها الوجه الداخلي

(1) حميد، عبد العزيز وآخرون: الفنون الزخرفية العربية الاسلامية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، 1982، ص: 58-59.



للحائط الكبير الخارجي، وتبدو هذه الزخارف ذهبية اللون على أرضية سوداء وموضوعاتها نباتية. كما يبدو على الجزء السفلي من اسطوانة القبة افريز من زخارف قوامها فروع من نبات الاكانتس (شوكة اليهود)<sup>(1)</sup>.

اما المسجد الاموي<sup>(\*)</sup> في دمشق (88-96هـ) فقد كان قوام زخارفه عبارة عن مناظر طبيعية تمثل اشجاراً ومياهاً وجبالاً تتخللها رسوم عمائر مدنية وتحمل اسقف هذه العمائر أعمدة ذات طراز كورنثي، بالاضافة إلى وجود زخارف من وحدات نبات الاكانتس الذي ظهر في قبة الصخرة، ولقد فسرت هذه المناظر على انها ربما تصور مدينة دمشق، ويكشف اسلوب عمل فسيفساء الجامع الاموي على تأثر الفن الأموي بالفن الهلنستي<sup>(2)</sup>، (شكل - 59).



الشكل (59)

جانب من المناظر الطبيعية في المسجد الاموي

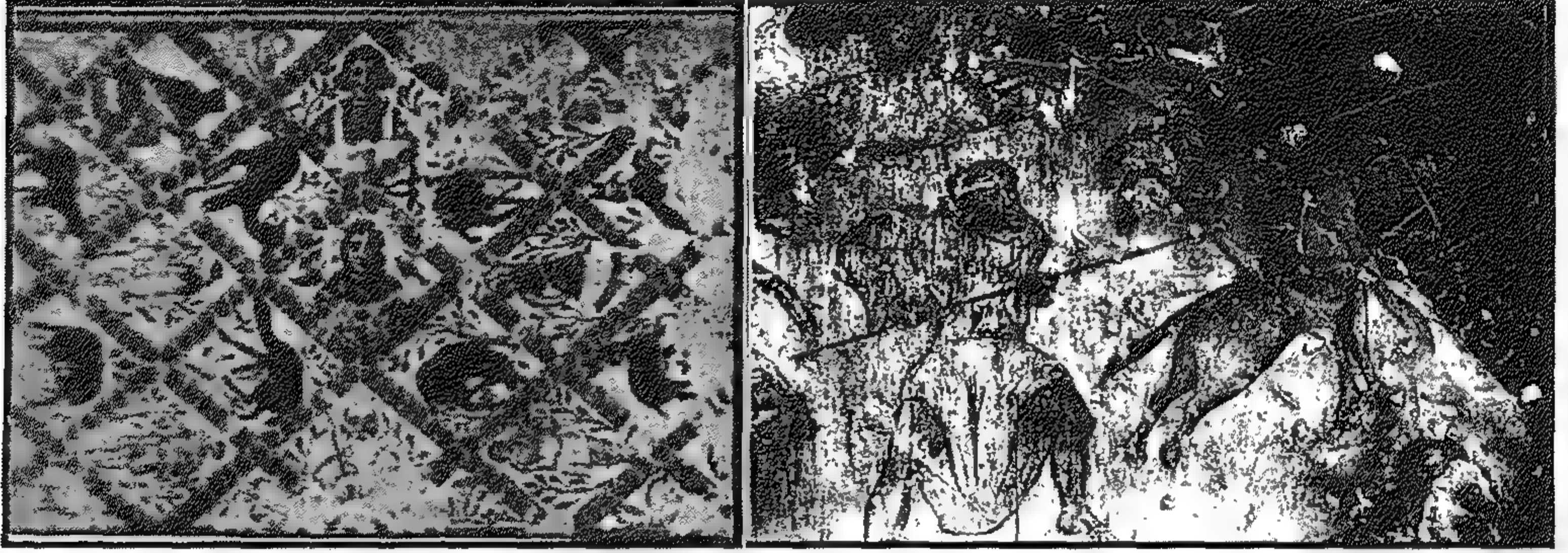
(1) حسن، زكي محمد: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص: 620.

(\*) ينسب تشييده إلى الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك.

(2) علام، نعمت اسماعيل: فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية، مصدر سابق، ص: 36.



لم تعد الاشكال المجردة هي العناصر الأساسية في التزيين والتحلية في القصور الأموية في بادية شرق الأردن، فهناك الاشكال الواقعية الحية التي اخذت حيزها في أروقة القصور وباحاتها وحجراتها. ففي قصر عمرة<sup>(\*)</sup>، كانت جدران هذا القصر محلاة بنقوش تضم رسوم صيد واستحمام ورسوم راقصات ونساء عاريات ورسوماً رمزية لالهة الشعر والفلسفة والنصر والتاريخ، واخرى لبعض مراحل العمر المختلفة، ورسماً لقبة السماء وبعض النجوم فضلاً عن البروج المختلفة ورسوم طيور وحيوانات وزخارف نباتية، شكل (60-أ)، (60-ب):



الشكل (60 أ)

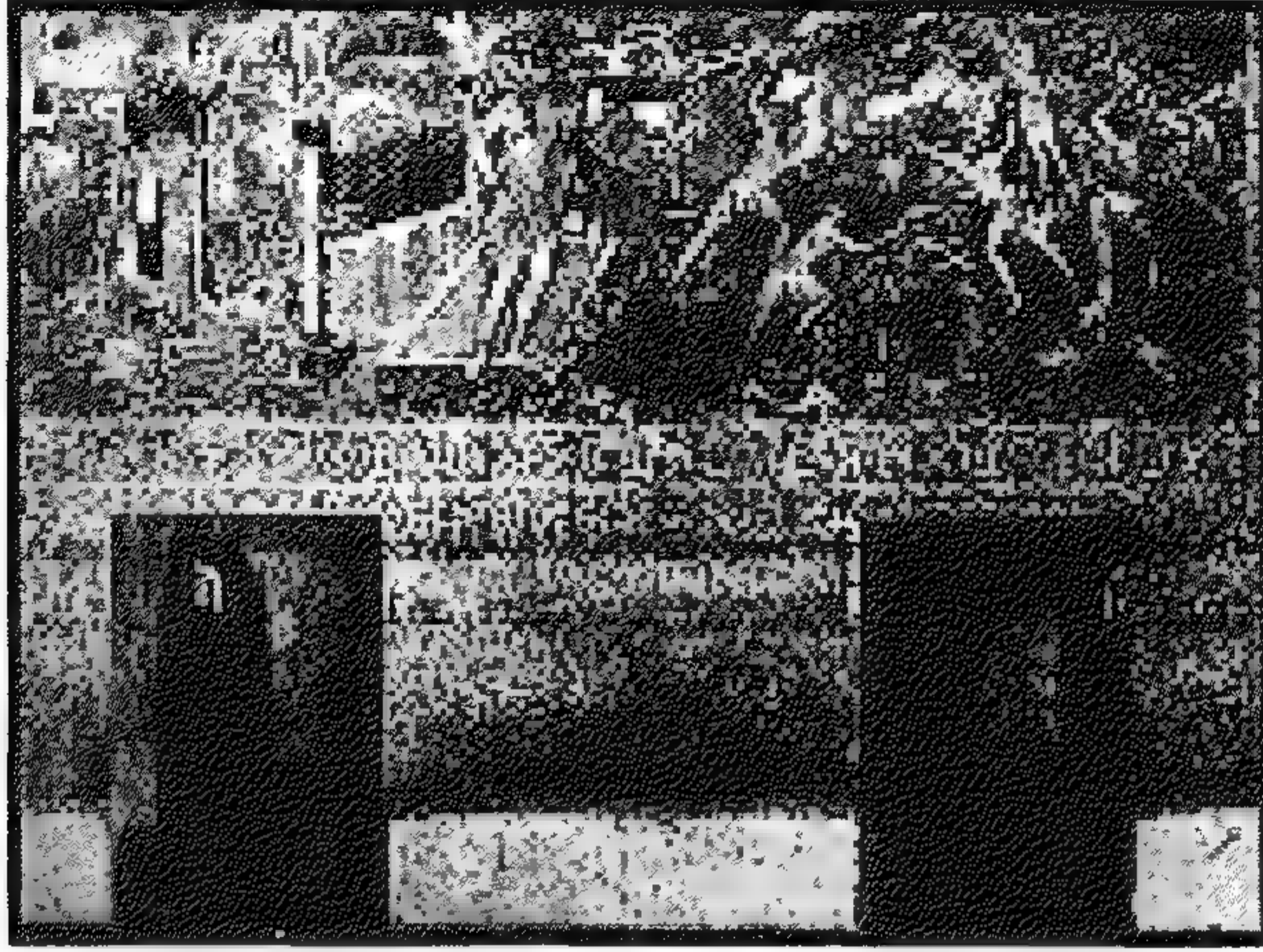
الشكل (60 ب)

رسوم جدارية واقعية - قصر عمرة

غير ان هناك نقشين يُعدان من اهم النقوش في قصر عمرة، الأول يمثل رسم الخليفة وهو جالس على عرشه وحول رأسه هالة وفوقه مظلة يحملها عمودان حلزونيان، وتظهر كتابة كوفية على عقد المظلة، اما النقش الثاني فالصورة المشهورة المعروفة باسم صورة أعداء الاسلام، وقوام هذه الصورة ستة اشخاص ذوي ملابس فاخرة تعلو أربعة منهم كتابة عربية واخرى اغريقية،

(\*) قصر صيد صغير يقع على بعد خمسين ميلاً شرق عمان تم اكتشافه عام 1898م على يد الرحالة النمساوي الويز موزيل.

وتفاصيل أخرى، وقد اختلف المؤرخون في تفسيرها، لكن التفسير الشائع لها ان هؤلاء الستة يمثلون رسوماً لستة ملوك هزموا على يد الخليفة الأموي في بداية القرن الثامن الميلادي. والملاحظ ان تأليف هذه الصورة هو تأليف ساساني حيث ان رسم اليدين مرفوعتين إلى النصف ومفتوحتين إلى الامام شارة من شارات الخضوع سمة عرفت في النقوش الساسانية<sup>(1)</sup>، (شكل-61).



الشكل (61)

تصوير جداري يمثل لوحة اعداء الاسلام- قصر عمرة

كما يضم القصر اشكالاً نباتية كعنقود العنب وورق الدوالي وزهرة اللوتس توسط بعضها اشكال هندسية نفذت بالفسيفساء الحجرية لتزين غرف النوم<sup>(2)</sup>. ويلمس الناظر تغيراً جذرياً على الموضوع والطرز عند الدخول إلى حمام القصر لتصبح الاشكال اقرب إلى الواقعية، فثمة شكل معين تحده اوراق شجر وبداخله اشكال آدمية وحيوانية مثل دب يعزف على آلة موسيقية وغزلان

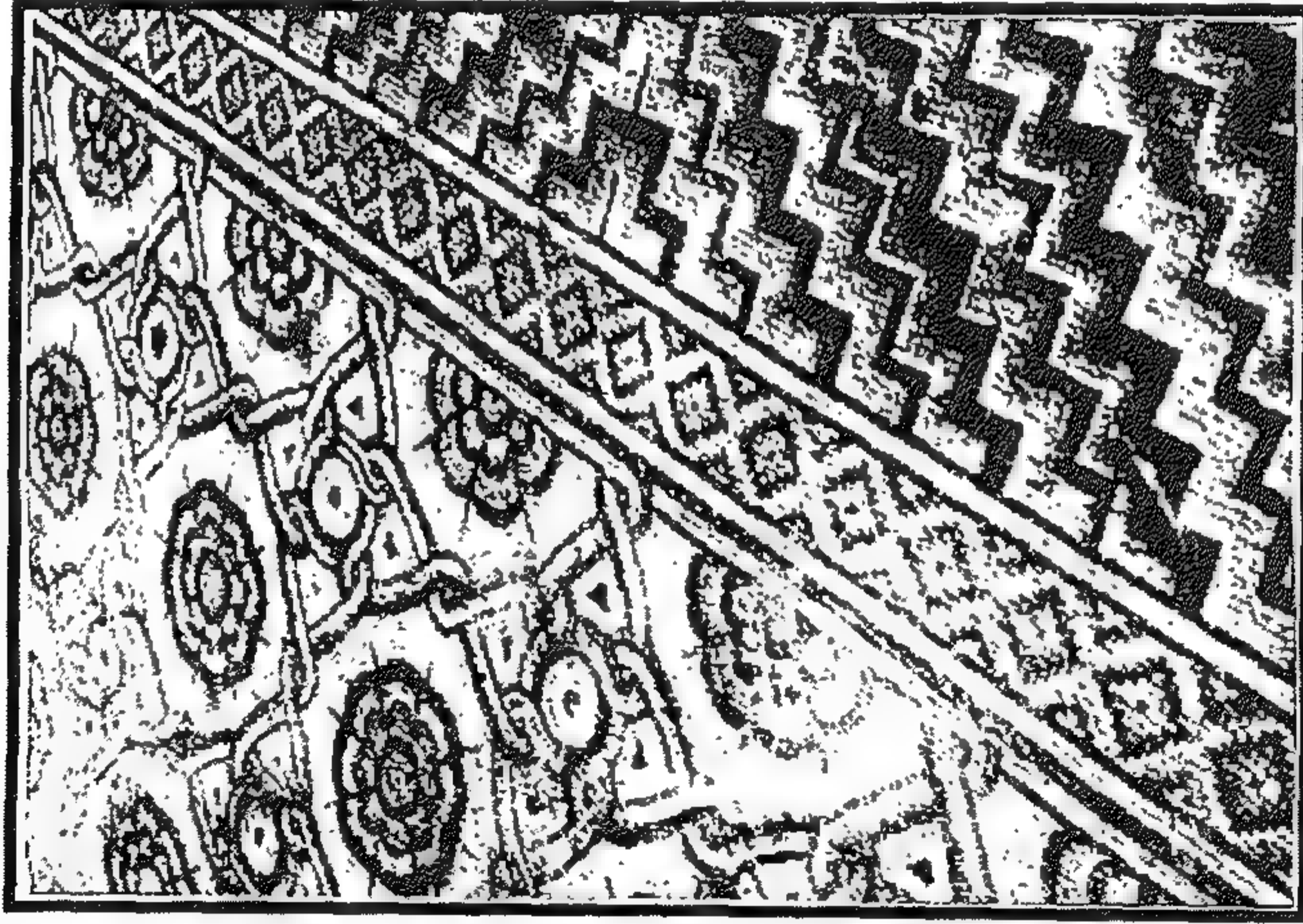
(1) حسن، زكي محمد: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص: 45-47.

(2) بن نايف، و جدان علي: سلسلة التعريف بالفن الاسلامي، مصدر سابق، ص: 50.



في اوضاع مختلفة وانواع من الطيور غير ان ما يدعو إلى الدهشة هو موضوع الشخص العاري، ففي حمام القصر هناك عدة لوحات تمثل نساء وأطفالاً عراة أو شبه عراة، وثلاث نساء عاريات يستحمن، وفي منظر آخر نساء عاريات يحممن أطفالهن<sup>(1)</sup>، ويرى المستشرق (ايتنغهاوزن) ان مصورات هذا القصر وما بعده من القصور الأموية مثل قصري الحير الغربي وخربة المفجر يسودها الاسلوب الفني الهلنستي، فضلاً عن الاسلوبين الفنيين، الروماني والبيزنطي<sup>(2)</sup>.

هذا التقابل في الأساليب الفنية نلاحظه في قصر خربة المفجر<sup>(\*)</sup> أيضاً، فايوانات القصر قد كسيت بزخارف جصية بارزة لوحداث حيوانية وطيور بينما كسيت أرضية القصر بزخارف تجريدية من الفسيفساء، (شكل 62-أ).



الشكل (62 أ)

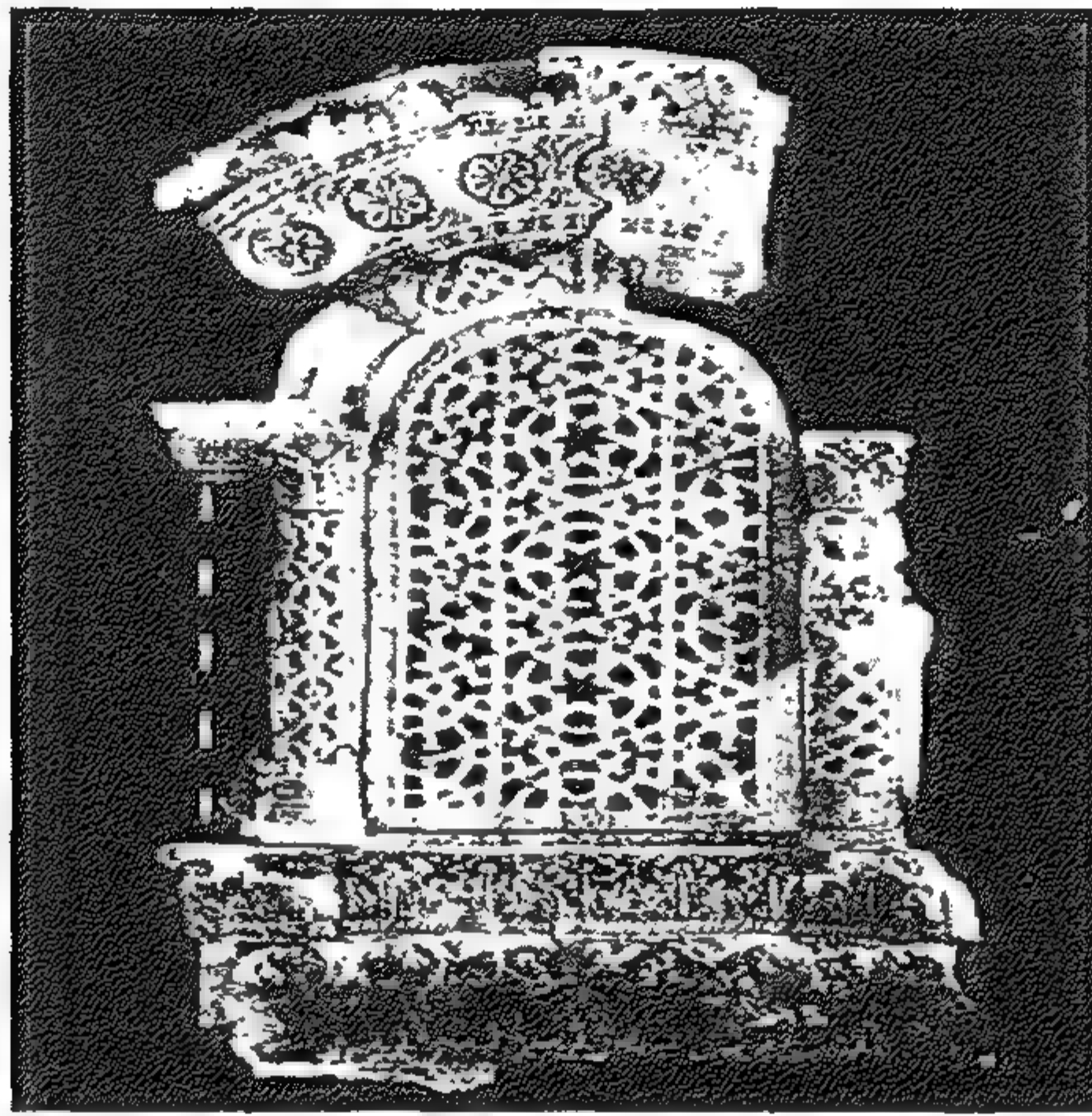
زخارف تجريدية للفسيفساء - قصر خربة المفجر

(1) المصدر السابق، ص: 54.

(1) Ettinghausen (R.): Arab painting skira, 1962.p.43

(\*) ينسب تشييده إلى هشام بن عبد الملك (105هـ - 125هـ) ويبعد حوالي 5 كم شمال اريحا.

ويوجد بالقسم الخلفي من القصر غرفة صغيرة على شكل حنية غطت أرضيتها بالفسيفساء المزخرفة برسوم واقعية تمثل شجرة مورقة وبقرها حيوانات متصارعة. وقد استطاع الفنان توضيح الاستدارة والعمق في العناصر الحيوانية والنباتية باستخدام ألوان فاتحة وقائمة في الفسيفساء، وتزيين جدران هذه الغرفة ونوافذها بزخارف جصية بارزة بأشكال نباتية وهندسية، (شكل 62- ب).



الشكل (62 ب)

زخارف جصية بارزة لأشكال نباتية وهندسية

واخرى لطيور وحيوانات حقيقية وخرافية وراقصات نصف عاريات، كما زخرفت الأسقف فوق الأبواب بالحصص المفرغ اما بوابة حمام القصر فيعلو مدخلها قبة صغيرة مزخرفة بجنيات وفي كل حنية منها تمثال جارية نصف عارية. كما يوجد فوق المدخل تمثال رجل وهو يقف على منصة يحملها أسدان متدبران. ويلاحظ في عمارة القصر التأثير بالعناصر الهندسية التي كانت معروفة قبل الاسلام. فالسور المحصن والبوابات المدعمة بأبراج المراقبة كانت معروفة في الحضارة الرومانية. وبينما تتشابه معظم القصور الأموية بتصميم خربة المفجر نجد



ان قصر المشتي<sup>(\*)</sup> ينفرد بتصميم خاص مستمد من القلاع الرومانية وقصور ملوك العرب قبل الاسلام<sup>(1)</sup>، وهو يعد من اعظم آثار القرن الثاني الهجري، وتظهر التأثيرات الهلنستية والساسانية واضحة في رسوم هذا القصر، فهي تبدو وكأنها رسوم فارسية، كالحیوانات المتقابلة واشكال الشمعدانات والمراوح النخيلية، وتشكل هذه الرسوم تناسقاً جميلاً مع منحوتات القصر وأرضياته<sup>(2)</sup>.

وتقسم زخارف واجهة هذا القصر إلى مجموعتين رئيسيتين: الأولى تشمل المثلثات التي توجد على يسار المدخل وفيها تظهر زخارف من اشكال الحيوان والطيور والاشكال الآدمية تمت صياغتها وسط تفريعات من سيقان العنب. واشتقت اشكالها من الفن المسيحي السوري، اما المجموعة الثانية فتشمل المثلثات التي توجد على يمين المدخل، ولا يظهر في زخارف هذه المجموعة اثر لاشكال الكائنات الحية كما ان تفريعات سيقان العنب صيغت بطريقة مجردة وقد استندت في ذلك إلى الأساليب الفنية القديمة في بلاد المشرق<sup>(3)</sup>، (شكل - 63 أ).

---

(\*) يقع القصر على بعد 20 ميلاً جنوبي عمان، وقد تم اكتشافه من قبل عالم الآثار (لير) سنة 1840م.

(1) علام، نعمت اسماعيل: فنون الشرق الأوسط في العصور الاسلامية، مصدر سابق، ص: 31.

(1) Rice, David, D: Islamic Art, Thames and Hudson, Revised editon, Spain, 1986, P: 20- 21.

(3) ديمان، م. س: الفنون الاسلامية ط2، ترجمة احمد محمد عيسى، مراجعة: احمد فكرت، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1958، ص: 90.

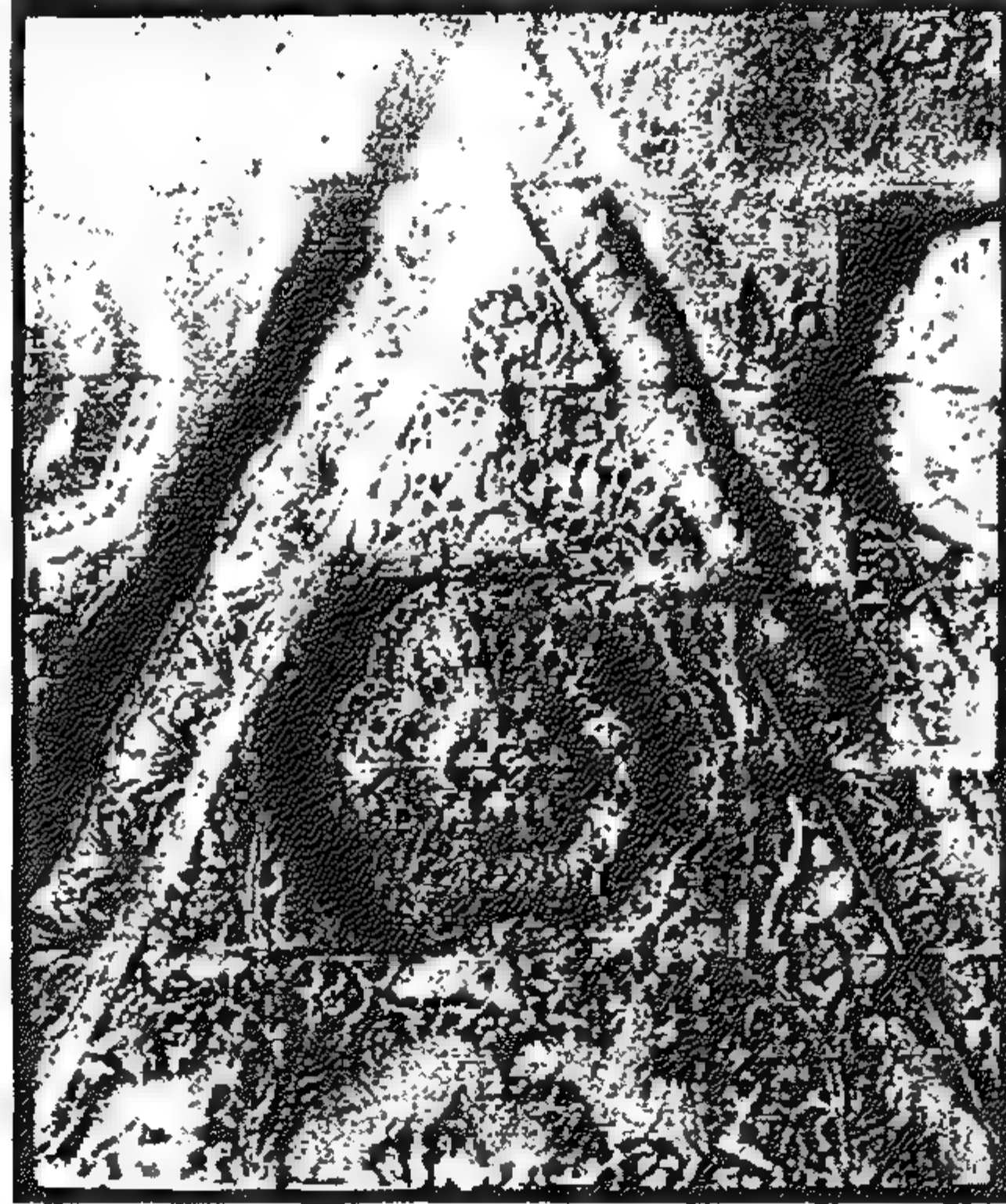




الشكل (63 أ)

زخارف نباتية - قصر المشتي

استخدم الفنان رسوم حيوانات أسطورية في بعض المثلثات كالحصان الذي له ذيل طاووس وأجنحة مرتفعة إلى الأعلى، والقنطور، (شكل - 63 ب).



الشكل (63 ب)

زخارف جصية تتضمن حيوانات اسطورية - قصر المشتي

وتظهر بعض رسوم لحيوانات أخرى كالأسدين المتقابلين في قاعدة المثلثات حول إناء يشربان منه، وفي مثلث آخر رسمت الحيوانات وهي تعدو في اتجاهين متعاكسين بين أغصان العنب. وتبدو الأوراق الجناحية وكيزان الصنوبر التي استخدمت في زخرفة المثلثات لتعطي حيوية للأرضية. ان هذا القصر يعكس

أسلوب الفن الأموي بعناصره الزخرفية سواء أكانت مرسومة بالموزائيك أم منحوتة على الجدران<sup>(1)</sup>.

يجد الكاتب ان الفنان الأموي لم يكتف بتصوير الاشكال الواقعية بل راح يناغم العالم الأسطوري من خلال رسمه لحيوانات خرافية أو مركبة، وهذه لم تكن مبادرة منه في احترام تعاليم دينه في حرمة أو كراهة التصوير، اذ انه لم يتوان عن رسم الاشكال الآدمية والحيوانية، ولكن ربما يكون ذلك دافعاً منه لتنمية خياله الفني، أو ربما يكون ذلك سعياً منه لمحاكاة الفنون القديمة.

هذه التوجهات نحو العالم الأسطوري قد اتبعت كذلك في رسوم قصر الحير الغربي، فعلى ارضية غرفة ذات السلام ثمة لوحة تمثل امرأة داخل اطار دائري تحمل رداء فيه فواكة وحول عنقها أفعى، ويظهر حول الشكل الدائري حقول مستطيلة يحيطها اطار مملوء بالزخارف النباتية وعناقيد عنب، وفي الساحة المستطيلة مخلوقان خرافيان،<sup>(2)</sup> (شكل - 64).



الشكل (64)

تصوير جداري - قصر الحير الغربي

(1) هادي، بلقيس محسن: تاريخ الفن العربي الاسلامي، مصدر سابق، ص: 68.

(2) المصدر السابق، ص: 76.

يلمس الكاتب الجدلية في أسلوب معالجة الموضوعات الفنية في العصر الأموي وقد كان لتنوع المعمار الأثر الكبير في تحديد منهجية الفنان وأسلوبه الفني، فتزين الأماكن المقدسة كان يفرض على الفنان اتباع الأسلوب التجريدي في معالجة وحدات التصميم وذلك بالاختصار على الأشكال المجردة (الهندسية منها والنباتية) وعدم إشراك ما دونها من صور لأشكال حية يتعارض وجودها مع حرمة الدين. إذ إن هذا التقييد يضيف على الأماكن شيئاً من الهيبة والقدسية. في حين لم نلمس مثل هذا التقييد في معالجة الموضوعات الفنية في القصور الأموية ذاتها، إذ اتبع الفنان في باحات القصور وأروقتها الأسلوب الواقعي إلى جانب الأسلوب التجريدي. فكانت عناصر التصوير تشتمل على أشكال مجردة (زخارف هندسية ونباتية) فضلاً عن أشكال آدمية وحيوانية، بل لم تخلُ مشاهد القصور التصويرية من الأشكال الواقعية المبتذلة (العارية) المسطحة منها والمجسمة.

أثار وجود مثل هذه الأشكال في حنايا الجدران وفي بوابات الحمامات تساؤلاً بين العلماء في شرعية هذا العمل الذي تم في أوائل العصر الإسلامي، وكيف سمح للحكام الأمويون بمثل هذا العمل، فهو أمر يدعو للاستغراب، إذ يحدث بوقت ليس ببعيد عن صدر الإسلام وعلى يد أشخاص كان من المفروض أن يكونوا حماة الإسلام ورعاه<sup>(1)</sup>.

أما في العصر العباسي<sup>(\*)</sup> فقد حذا الفنان في هذا العصر حذو الفنان

(1) Burckhardt, Titus: Art of Islam, Language and Meaning, First published, World of Islam Festival Publishing Company Ltd, London, 1979, P:14.

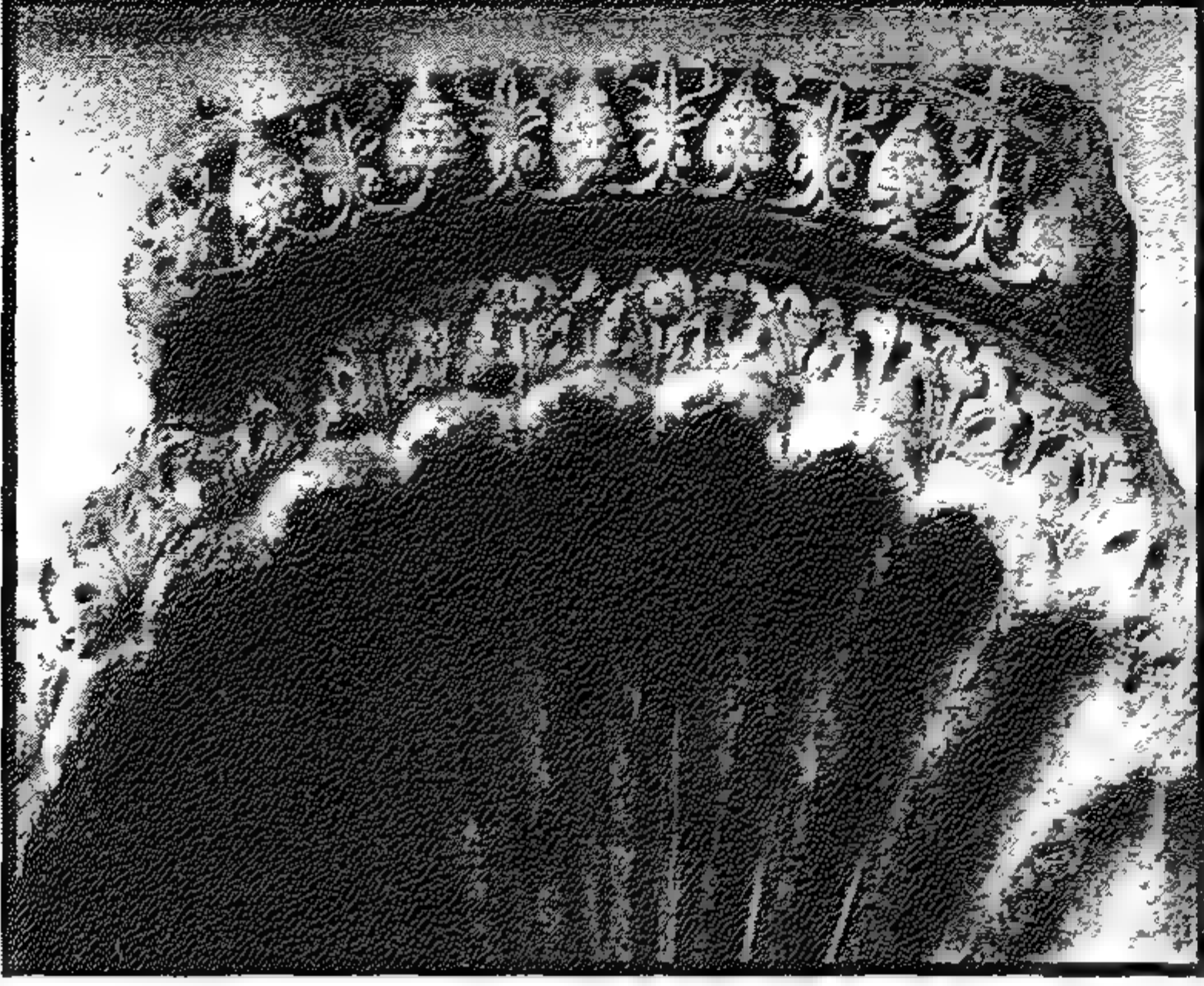
(\*) ملك بنو العباس في سنة (132هـ) وهي السنة التي انقضى فيها ملك بني أمية بمقتل آخر ملوكهم مروان بن محمد بعدما ملكوا ألف شهر سواء، وقد ذكر قوم أن تأويل قوله =



الأموي، اذ اقتصر في تصويره للعمارة الدينية على الأسلوب التجريدي الزخرفي، فخلت دور العبادة تبعاً لذلك من الاشكال آدمية والحيوانية، ولجأ الفنان إلى تزيين المساجد بالزخارف الهندسية والنباتية. ففي جامع المنصور الملاصق لقصر باب الذهب، والذي يعد أول جامع بني في بغداد، زين تاجا العمودين اللذين يرتكز عليهما الجزء المحاري من التجويف الأعلى للجامع بأوراق الاكانتس تتعاقب مع أوراق عنب ثلاثة يربط بينهما غصن صغير فيما زينت المساحة التي تعلو الغصن بشريط من كيزان الصنوبر تتعاقب مع مراوح نخيلية ترتبط من الأسفل بغصن صغير، وفي منتصف محراب الجامع يمتد شريط زخرفي عرضه (16سم) ابتداءً من المروحة الكبيرة في وسط المحراب حتى قاعدته يتضمن بعض العناصر الزخرفية التي عرفت سابقاً في العصر الأموي منها مزهرية واحد قرون الرخاء ينبثق منه غصن نباتي يحمل بالوريدات، كما تنبثق منه مجموعة من أوراق العنب وقد انبسطت عليها حبات ترمز إلى عنقود العنب بالأسلوب نفسه الذي ظهرت به في واجهة قصر المشتى الأموي<sup>(1)</sup>، (شكل 65-أ، ب).

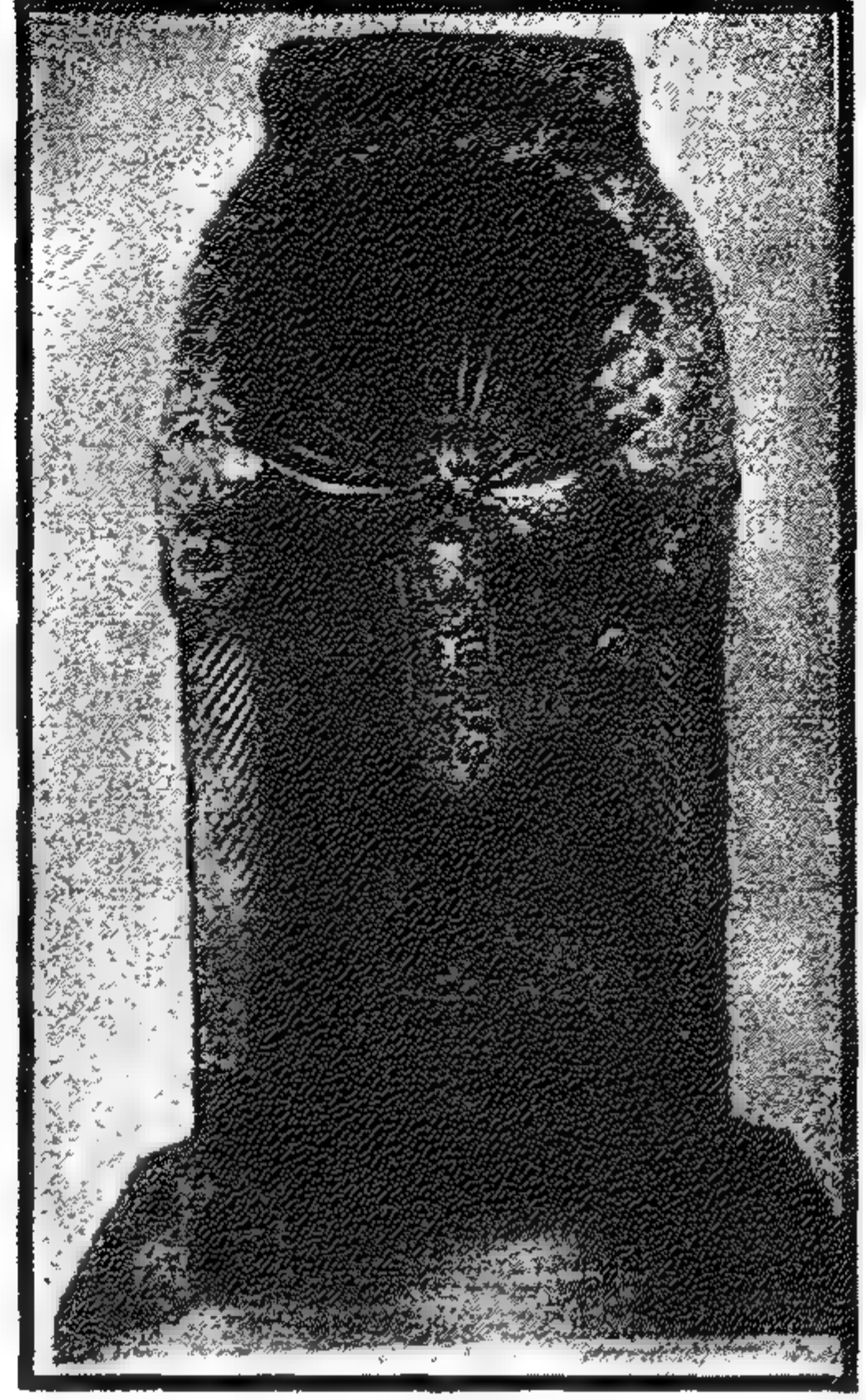
عزوجل (ليلة القدر خير من الف شهر) ما ذكر في ايامهم. ينظر: (المسعودي: مروج الذهب، ط4، مطبعة السعادة، القاهرة، 1964، م3، ص: 250).

(1) هادي، بلقيس محسن: تاريخ الفن العربي الاسلامي، مصدر سابق، ص: 96.



الشكل (65 ب)

الجزء المحاري من محراب جامع المنصور



الشكل (165)

محراب جامع المنصور العباسي

وإذا كانت التجريدات الزخرفية النباتية قد شغلت واجهات وسقوف جامع المنصور فإن التجريدات الهندسية شغلت سقف وقبة مسجد الأخضر، فقد زين سقف المسجد بأشكال هندسية معينة مفرغة داخل عقود مستعرضة قد فصل بعضها عن البعض الآخر بشرط زخرفي متدرج، وفي سقف الحرم حنيتان ركنيتان تعلوان المدخل المؤدي إلى المصلى من الجهة الشرقية، واستخدمت هنا من أجل تسهيل استقرار نصف القبة التي زينت بأشكال هندسية جصية مفرغة<sup>(1)</sup>.

هذه التجريدات - وكما يرى الباحث - ربما كانت تعبر عما بداخل الفنان

(1) هادي، بلقيس محسن: تاريخ الفن العربي الاسلامي، مصدر سابق، ص: 96.



المسلم من انفعالات وجدانية تجاه ربه، وهو يحاول اسقاطها على نتاجه الفني لتعطي رؤية واضحة للمتلقى عن سعيه للتقرب من الله من خلال الابتعاد عن كل ما يتقاطع مع حرمة الشريعة السمحاء.

اما في القصور العباسية فقد انتشر اسلوب اكساء الجدران بزخارف جصية بعد انتشار استخدام قوالب الطوب في المعمار، ويبدو من تخطيط هذه القصور اقتباس المعمارين لكثير من العناصر الهندسية التي عرفت في القصور الفارسية، كما يظهر الاسلوب العراقي القديم في استخدام الآجر في تشييد بعض هذه القصور.

وتدل اساليب زخارف سامراء الحصية، التي عثر عليها في قصري الجوسق وبلكوارا، على ثلاثة طرز هي:

- الطراز الأول: ظهر في زخارف مباني الفترة الأولى وتتكون عناصره من تفريعات لأوراق العنب الخمس الشكل، وكيزان الصنوبر والمراوح النخيلية وأشجار الزهيرات، وقد وضعت هذه الزخارف في تقسيمات هندسية، ويلاحظ في هذه الزخارف عناصر اموية كثيرة تشابه قصر المشتى، وتتميز زخارف هذا الطراز بقربها من الطبيعة<sup>(1)</sup>، (شكل - 66 أ).

- الطراز الثاني فتمتاز زخارفه بتجردها عن الطبيعة وتتكون من اشكال زهريات وتفريعات هندسية، تحمل اوراقاً نباتية دائرية أو اشكالاً مختلفة من المراوح النخيلية<sup>(2)</sup>، (شكل - 66 ب).

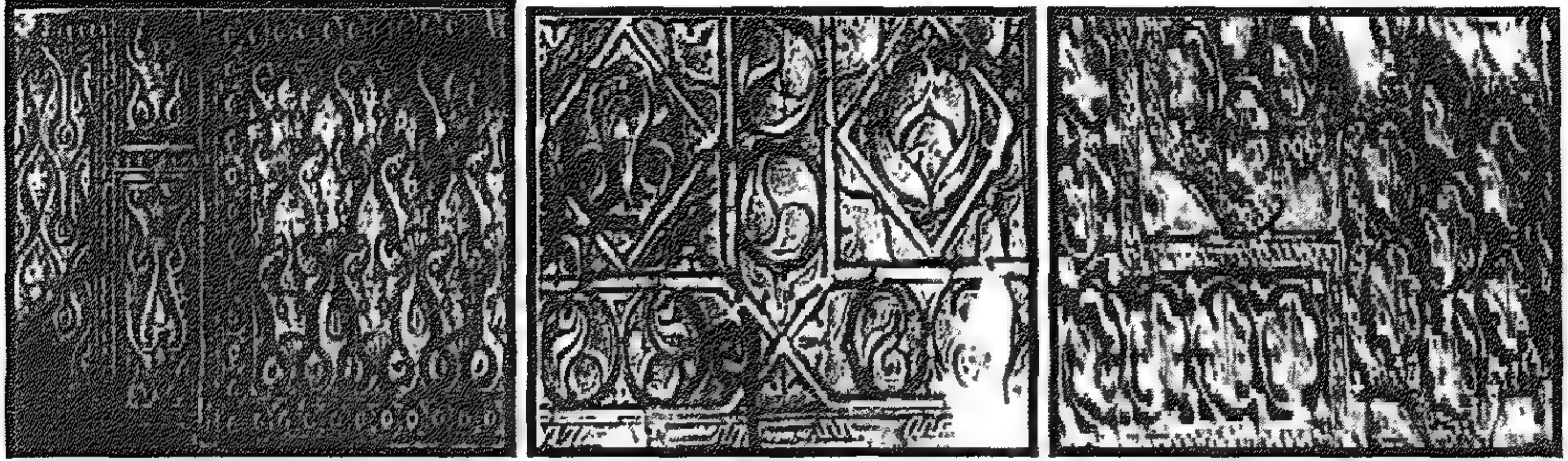
---

(1) علام. نعمت إسماعيل: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، مصدر سابق، ص: 62-65.

(2) ديمان، م.س: الفنون الإسلامية، مصدر سابق، ص: 93.



- الطراز الثالث: وهو أكثر تطوراً من الطرازين السابقين، (شكل - 66 ج)، إذ تتحول الوحدات جميعها إلى الشكل التجريدي، كما يلاحظ بالأرضية عمقاً ظاهراً:



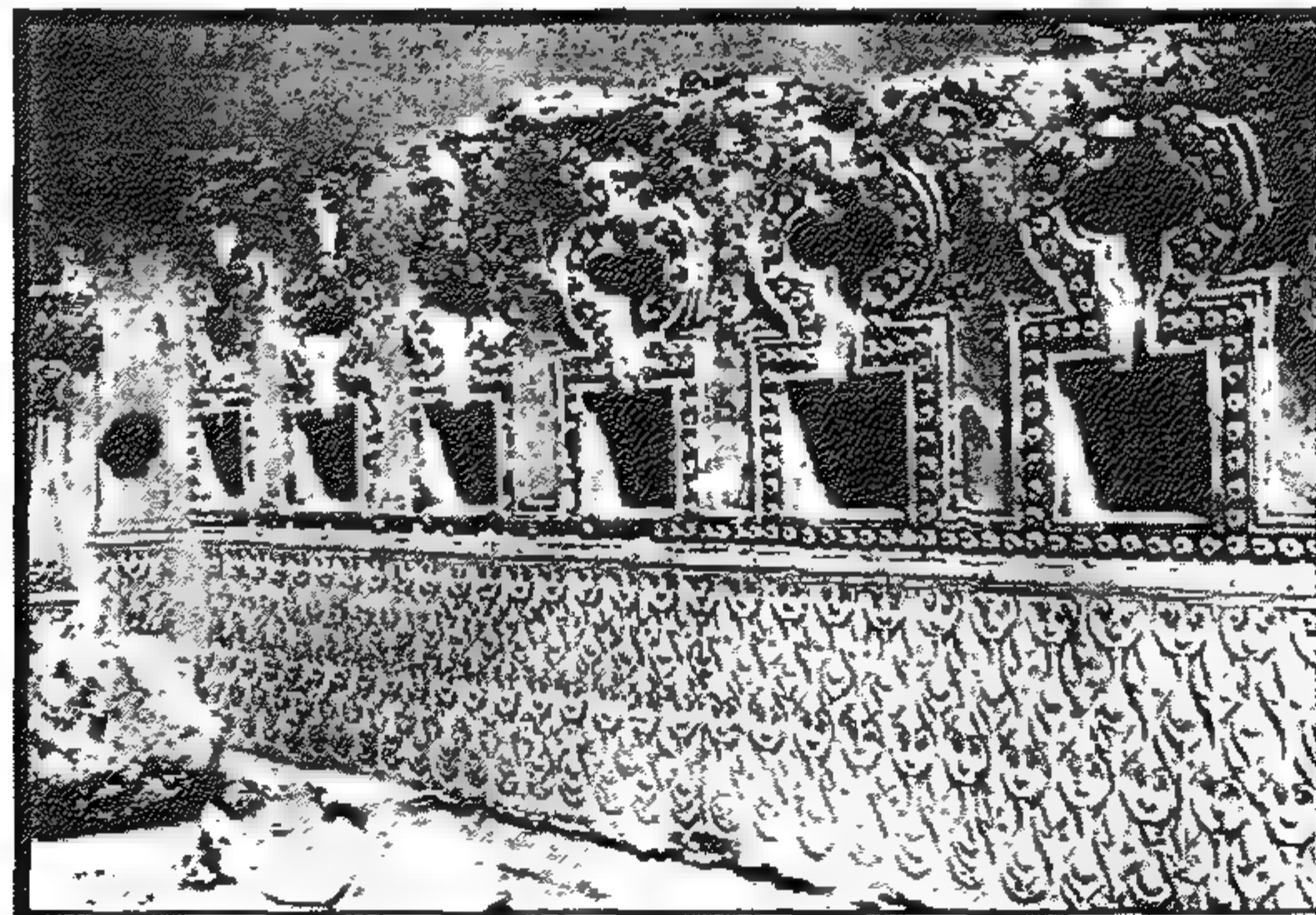
الشكل (66- ج)

الشكل (66 - ب)

الشكل (66- أ)

الطرز الثلاثة لزخارف سامراء

يعد هذا التغيير ثورة في اسلوب الزخارف الذي كان متبعاً حتى ذلك الوقت في الفن الإسلامي، ويمكن اعتبار هذه المرحلة ابتكاراً زخرفياً خاصاً بالعصر العباسي، ومن الأمثلة على ذلك نقش قصر بلكوارا انها تختلف تماماً في زخارف الطراز الثالث (3)، (شكل-67).



الشكل (67)

زخارف جصية- قصر بلكوارا

يتمثل في اسلوب الطراز الأول اكتمال تصور مبدأ خاص من مبادئ الفن

الإسلامي هو مبدأ تغطية الفراغ تغطية تامة بحيث تكاد تختفي الأرضية تماماً في هذه المجموعة أو تقتصر على حزوز ضيقة<sup>(1)</sup>. ولقد كان لأسلوب زخارف سامراء الجصية اثر كبير في زخارف العهود الإسلامية التي تلتها حيث شاع استخدامها في العراق وإيران والعصر السلجوقي. ويمكن نسبة فكرة استخدام الجص في الزخارف المعمارية إلى الساسانيين الذين زخرفوا قصورهم بزخارف جصية، كما ان التفريعات النباتية ذات الأوراق الكبيرة يمكن نسبتها إلى الأتراك الرحل الذين هاجروا إلى المنطقة واستوطنوا فيها<sup>(2)</sup>.

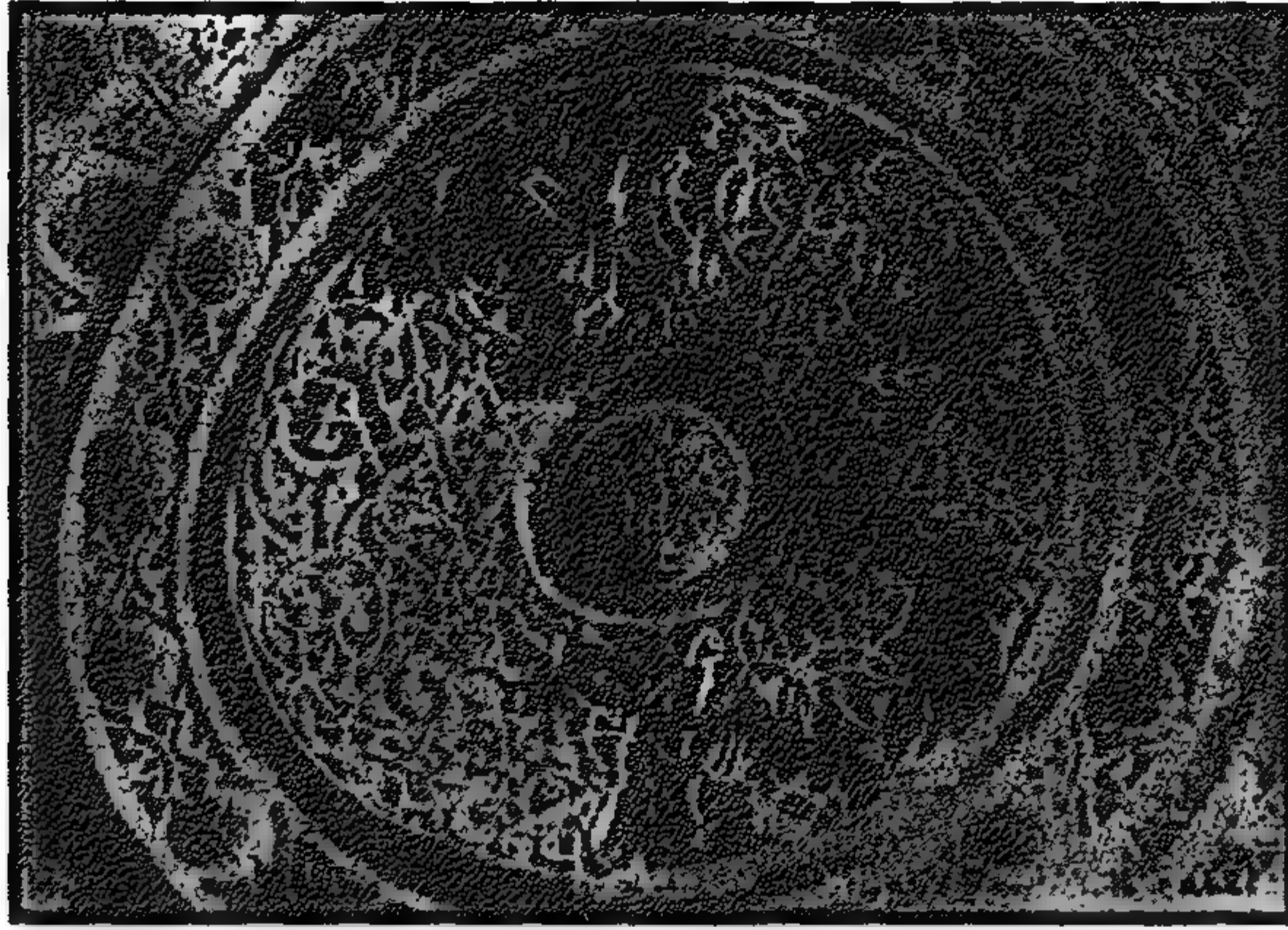
أسفر التطور الحاصل في زخارف سامراء عن ابتكار بنية زخرفية جديدة سميت فيما بعد بالرقش العربي (الارابيسك)، وانطلق الفنان العباسي بعمله من الأساس التصميمي للحشوات الملصقة على الواجهات الخارجية والجدران الداخلية للعمائر الأموية اذ قام الفنان بتشكيل وحدة زخرفية قوام عناصرها اشكالاً طبيعية بعد تجريدها ومداخلتها ببعضها داخل المشهد التصويري ليصبح شكلها النهائي رمزاً للأصل ولكن بصورة جديدة مؤسلة، ففيه تنمو اوراق الشجرة وتتفرع ليتداخل بعضها ببعض في اشكال معقدة لا نهاية لها، ولا تترك فراغاً الا وملأته، فكل شكل هو امتداد للشكل الذي قبله، وبداية للشكل الذي يليه<sup>(3)</sup>، (شكل-68).

(1) ديمان، م س: الفنون الإسلامية، مصدر سابق، ص: 93-94.

(2) علام، نعمت اسماعيل: فنون الشرق الاوسط في العصور الإسلامية، مصدر سابق، ص: 65.

(3) بن نايف، وجدان علي: سلسلة التعريف بالفن الإسلامي، مصدر سابق، ص: 107.

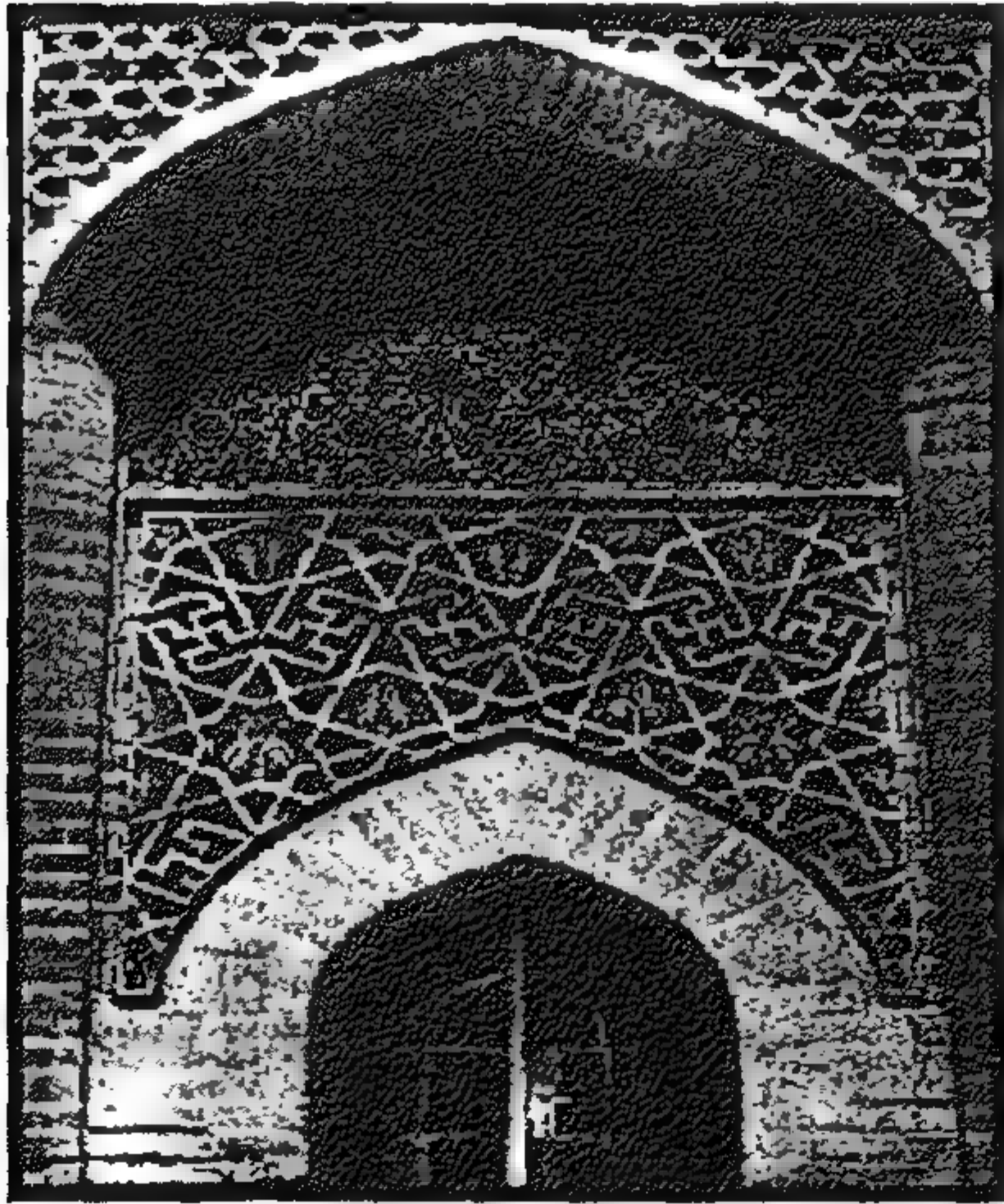




الشكل (68)

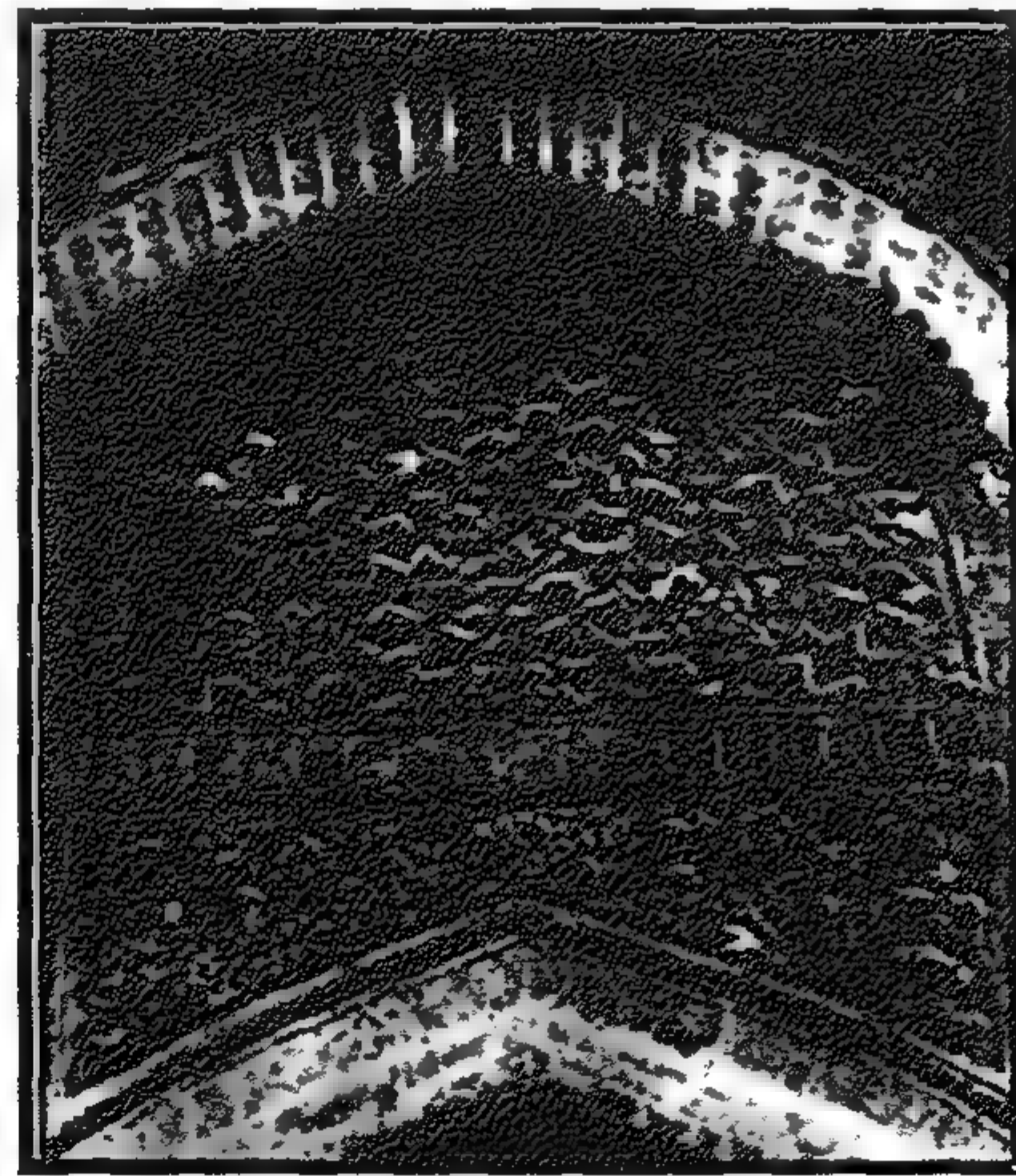
نموذج من الرقش العربي العباسي

وقد شهدت العمائر العباسية حضوراً واسعاً لفن الرقش العربي وظهر ذلك في العديد من واجهات وأواوين القصور والمدارس الدينية كالقصر العباسي والمدرسة المستنصرية وما إلى ذلك، (شكل - 69)، (شكل - 70).



الشكل (70)

زخارف من المدرسة المستنصرية



الشكل (69)

زخارف من القصر العباسي



اقبل الفنان المسلم على استعمال الاشكال الحيوانية في زخارفه اقبالاً شديداً حتى ظن انها لم تكن داخلية في نطاق الحرمة، وقد استعملت عناصر الكائنات الحية في زخارف الخشب والجص والنحاس والنسيج والبلور والخزف، وكانت هذه العناصر توضع داخل أشكال هندسية، وتوزعها على اساس التقابل والتدابر<sup>(1)</sup>، عمد الفنان المسلم إلى تحويل بعض اجزاء الشكل الحيواني، كأن يجعل أطراف الشكل الحيواني تنتهي بأشكال هندسية أو نباتية، كما عمد إلى اكساء اجسام الطيور والحيوانات بالزخارف أو بالكتابات امعاناً في تحويلها إلى عناصر زخرفية وابعاداً لها عن شكلها الطبيعي<sup>(2)</sup>، (شكل - 71).



الشكل (71)

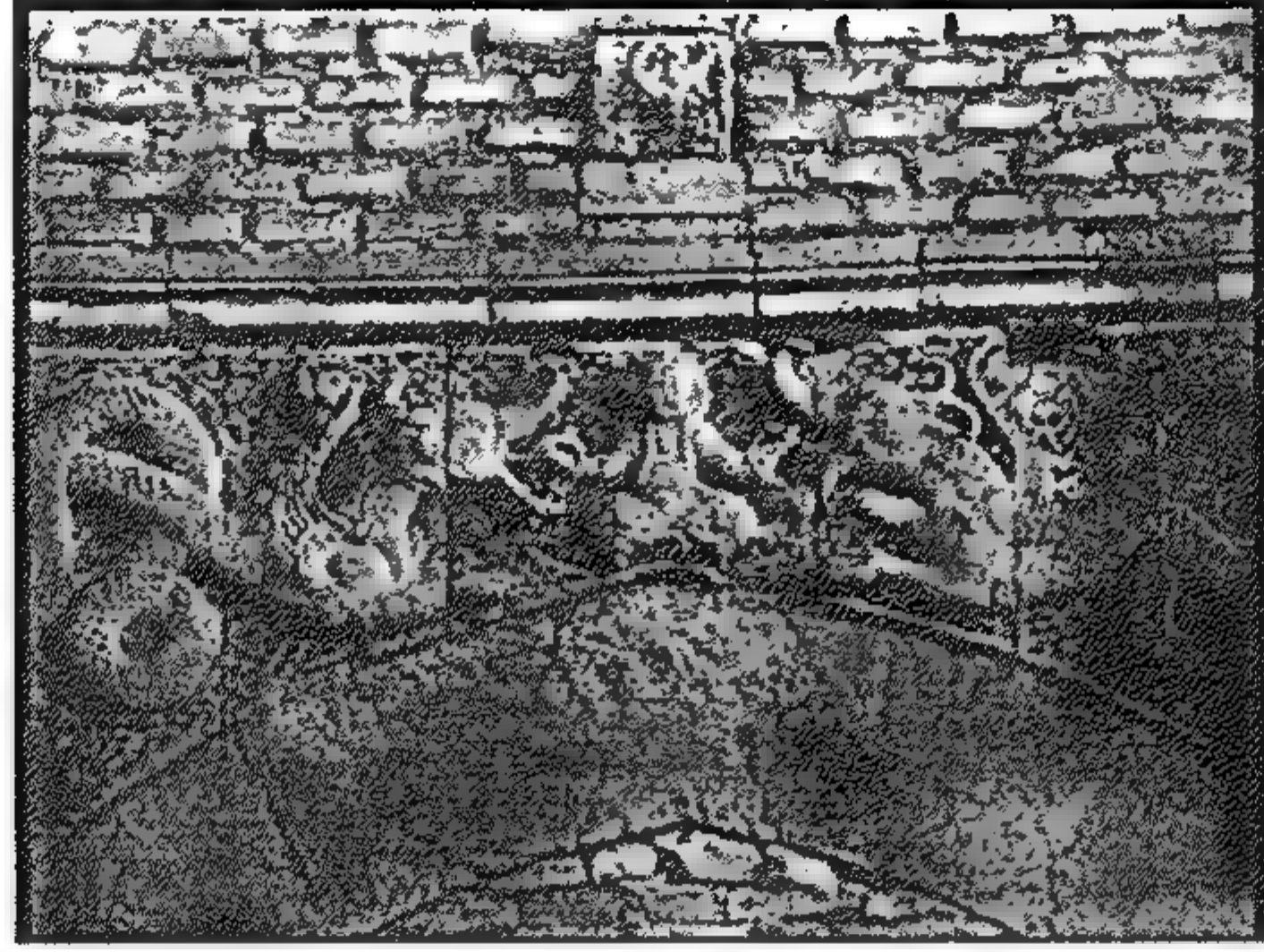
كتابة على شكل طائر

وكان احد أساليب التحويل التي لجأ إليها الفنان المسلم هو استخدام تقنية تركيب الاشكال المتباينة، فقد قام بدمج اجسام حيوانات برؤوس ادمية أو

(1) الالفى، ابو صالح: الفن الإسلامي اصوله. فلسفته. مدارسه، مصدر سابق، ص: 116.

(2) المصدر السابق، ص: 117.

برؤوس حيوانات أخرى ليكون في النهاية حيواناً خرافياً أو مركباً، متأثراً بذلك بفنون الشرق الأقصى<sup>(1)</sup>، فقد زينت واجهة باب الحلبة (باب الطلسم)، بنقوش تمثل شخصاً جالساً يرتدي الملابس الفضفاضة المزخرفة وعلى رأسه تاج، وتدل سحنة وجهه على ملامح اقرب ما تكون الى التركية او الساسانية، وعلى جانبيه يظهر تينان، يتكون كل منهما من رأس حيوان خرافي له قرون معقوفة وعنق يشبه عنق الحصان وتنتهي رجلاه باصابع ذات مخالب تشبه رجل الأسد ويخرج من كتف التين جناح طائر تنتهي رؤوس الريش فيه بجلزونات صغيرة، اما جسم التين فيشبه جسم الافعى ولكنه تكسوه حراشف بارزة<sup>(2)</sup>، (شكل-72).



الشكل (72)

مشهد يمثل شخصاً جالساً بين تينين - باب الطلسم

لقيت تقنية تركيب الاشكال المتباينة ترحيباً كبيراً من الفنانين المسلمين اذ كانت تتفق في تركيبها مع البعد عن الحقيقة والطبيعة ومع التجريد الذي نعرفه في الفنون الاسلامية، الا ان الفنانين المسلمين حينما اخذوا تلك الحيوانات

(1) حسن، زكي محمد: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص: 253.

(2) الاعظمي، خالد خليل حمودي: الزخارف الجدارية في آثار بغداد، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد 1980، ص: 126.

الخرافية عن الصين لم يحتفظوا بمعانيها الرمزية، بل أصبحت عندهم رسوماً زخرفية فحسب، فالتين مثلاً كان من شارات الملك في الصين ولكنه في الفن الاسلامي لا يرمز إلى شيء بل هو زخرفي فحسب، وكذلك الامر بالنسبة للعنقاء التي ترمز، في فنون الشرق الأقصى، الى الإمبراطورة. ومن الحيوانات المركبة التي ذاعت في الرسوم والزخارف الإسلامية رسم الفرس ذات الوجه الآدمي، ولا سيما انها تتوفر فيها الوصف الذي جاء في الأخبار الإسلامية للبراق، فعنى المسلمون برسمهما في توضيح قصة المعراج<sup>(1)</sup> وبالإمكان ارجاع الرسوم الحيوانية في الزخارف الإسلامية إلى الفن الساساني حيث القوة وعنف المظهر ولا سيما في رسم المفاصل، وكانت تشبهها كذلك في اتباع التماثل والتوازن والتقابل، وفي رسم الحيوانات والطيور متواجهة أو متدبرة أو بينها شجرة الحياة<sup>(2)</sup>.

لم يقتصر تزيين القصور العباسية على الاشكال التجريدية بما تمثله من زخارف هندسية ونباتية، بل دأب السلاطين العباسيون على تزيين قصورهم بالتصاوير الجدارية، وقد كشفت اعمال الحفر والتنقيب في عمائر سامراء سنة (1903م) عن وجود صور مائة مرسومة على الجص، وان اغلب هذه الصور كانت تتركز في قاعات القصور وباحاتها وحماماتها، وتضمنت هذه الصور رسوم راقصات في مناطق مربعة ومثمنة ورسوم نساء شبه عاريات وأخريات يصطدن الوحوش وغيرهن يرقصن أو يعزفن على آلات موسيقية أو يقفن على ارضية فيها رسوم شتى من الطير والحيوان، وكلها تحاكي الواقع، (شكل - 73 أ، ب).

(1) حسن، زكي محمد: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص: 253.

(2) المصدر السابق، ص: 254.





الشكل (73- ب)



الشكل (73- أ)

### رسوم تحاكي الواقع - قصر الجوسق

كما نجد في نقوش سامراء رسوم رجال بين عقود قائمة على أعمدة ذات قواعد تيجان على شكل الناقوس، كما وجد في حفائر سامراء مثل هذه الأعمدة وهي تحمل رسوم حيوانات وطيور وفروع نباتية واسماك<sup>(1)</sup>، (الشكل - 74).



الشكل (74)

### عمود يحتوي على زخرفة نباتية - قصر الجوسق

(1) محمد، سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، مصدر سابق، ص: 359.

ولقد عثر على نماذج من هذه الرسوم الحائطية في قصر الجوسق قد كانت تغطي الجزء الاعلى من جدران قاعات القصر، ومن أميزها ما وجد في جناح الحريم.... ويبدو التأثير الفارسي واضحاً في رسوم سامراء، حيث يظهر اسلوب جديد في فن التصوير يختلف عن الأسلوب الهلنستي الذي عولجت به رسوم قصر عمره، حيث اعتمد الفنان على تحديد عناصره بلون قائم يملأ بعدها المساحات بالألوان. وتظهر نساء قصر سامراء بوجوه مستديرة ممتلئة وبعيون لوزية الشكل ذات حدقات كبيرة ومواصفات اخرى مميزة مشتقة على ما يبدو من أمثلة وجدت في أواسط آسيا ونقلها الأتراك إلى العراق<sup>(1)</sup>.

على ان فناً تصويرياً جديداً نشأ ابان العصر العباسي اتسم إلى حد ما بالواقعية الا وهو فن المخطوطات تمثل بالمدرسة العربية للتصوير، وقد لعبت حركة الترجمة والتأليف دوراً رئيساً في ظهور هذه المدرسة<sup>(2)</sup>، فلم يلبث عدد كبير من المترجمين في هذا العصر ان نقلوا اغلب المعارف اليونانية وبخاصة في اثناء حكم المأمون (198-218هـ)، وكان اغلب هؤلاء المترجمين الذين عملوا في بغداد من المسيحيين، أرسل بعضهم خصيصاً إلى آسيا الصغرى والدولة البيزنطية للحصول على المخطوطات اليونانية<sup>(3)</sup>، وساعد على هذا الازدهار الثقافي والانفتاح نحو الأمم الاخرى، اتقان العرب لصناعة الورق، حيث تمكنوا من نقل هذه الصناعة من أسراهم الصينيين حينما فتحوا سمرقند في نهاية القرن الأول

(1) علام، نعمت إسماعيل: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، مصدر سابق، ص: 69.

(2) عبد العزيز، محمد الحسيني: دراسات في العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص: 191.

(3) عكاشه، ثروت: التصوير الإسلامي الديني والعربي، مصدر سابق، ص: 87.

الهجري<sup>(1)</sup>، فغدت بغداد- حاضرة الدولة العباسية- مركز استقطاب العلماء والفنانين وقد ضمنت مكباتها الآف الكتب العلمية والأدبية وبلغات متعددة، كاللغة اليونانية والهندية. كما غدت مركزاً هاماً للترجمة من علوم اليونان والهند<sup>(2)</sup>، ولهذا يمكن القول ان اغلب المخطوطات المصورة هي ترجمات لقصص الشاعر الهندي (بيديا) والمؤلفات اليونانية في علوم النبات والحيوان والطبيعة والطب<sup>(3)</sup>، وقد ازدهرت هذه المدرسة في بغداد والموصل والكوفة وواسط وكذلك في إيران ومصر والشام والأندلس<sup>(4)</sup>. غير ان اسلوب تصوير المخطوطات في بعض الامصار الاسلامية في ق 7 هـ (13م) وما بعده كان يختلف عن الطريقة التي خصت اعمال التصوير المنجزة في بغداد والتي اطلق عليها المستشرق (كونل)، تسمية المدرسة الاسلامية في التصوير، كما ان بعض هذه الآراء ترى ان بدايات هذه المدرسة انما كانت نسخ من مخطوطات اغريقية وبيزنطية أو هلنستية لا سيما المخطوطات التي انجزت في سوريا<sup>(5)</sup>.

وقد ذهب فنانون المدرسة العربية في تصوير موضوعاتهم إلى اتجاهين فنيين مختلفين هما:

1. اتجاه فني ذهب إلى تصوير المواضيع العلمية، فكانت بمثابة رسوم توضيحية

(1) المصدر السابق، ص: 75.

(2) عبد العزيز، محمد الحسيني: دراسات في العمارة والفنون الإسلامية، مصدر سابق، ص: 191.

(3) ديمان. م. س: الفنون الإسلامية، مصدر سابق، ص: 42.

(4) عكاشه، ثروت: التصوير الإسلامي الديني العربي، مصدر سابق، ص: 292.

(4) Buchthal, Hugo: Hellenistic' Miniatures in early Islamic manuscripts: Ars Islamica, Michigan, vol.vii: 125.



(مرقنات) ووسائل تعليمية لحقائق علمية مثل كتاب البيطرة (605هـ) وكتاب مادة الطب لديوسقوريدس (626هـ)، وكتابي الترياق لجالينوس، ومختار الحكم للمبشر (أواسط القرن السابع الهجري)<sup>(\*)</sup> وما إلى ذلك من الكتب.

2. اتجاه فني ذهب إلى تصوير المواضيع الأدبية والدينية والاجتماعية وما يتعلق بها من أحداث شعبية ووقائع اجتماعية جرت آنذاك مثل كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني (614هـ)، وكتاب كليلة ودمنة (1220م) الذي نقله إلى العربية، المقنع. إلا أن من أشهر هذه المخطوطات، المخطوط الذي رسمه يحيى بن محمود الواسطي<sup>(\*)</sup> (634هـ) على مقامات الحريري<sup>(\*\*)</sup>، المحفوظ في

(\*) أسماء المخطوطات أو الكتب وتواريخها تم نقلها من المصدر: ريتشارد اتنغهاوزن: فن التصوير عند العرب، من الصفحة (67) وما بعدها.

(\*) الواسطي: هو يحيى بن محمود بن الحسن الواسطي، نشأ في مدينة واسط التي تقع على نهر دجلة، تعلم فنون الرسم في هذه المدينة التي كانت لها مدرسة خاصة في الرسم تختلف عن مدارس بغداد والموصل ➡ وسامراء وغيرها وقد اشتهر الواسطي بكتابة نسخة من مقامات الحريري وتصوير مناظرها بيده، وقد فرغ منها سنة (634هـ)، وتضم مائة صورة. وقد ختم الواسطي التي زوقها من مقامات الحريري بالعبارة التالية: ((فرغ من نسخها العبد الفقير إلى رحمة الله وغفرانه وعفوه يحيى بن محمود بن يحيى ابن الحسن كوريها الواسطي بخطه وتصويره آخر نهار السبت سادس شهر رمضان سنة أربع وثلاثين وستمائة حامداً الله تعالى...)) ينظر: (أتنغهاوزن، ريتشارد: فن التصوير عند العرب، مصدر سابق، ص: 205).

(\*\*) مقامات الحريري: مجموعة من القصص تربو إلى الخمسين، وهي على غرار مقامات بديع الزمان الهمذاني. بطلها أبو زيد السروجي وراويها، الحارث بن همام ومصورها يحيى بن محمود الواسطي. وقد كتب الحريري هذه المقامات للوزير انوشروان بن خالد =

المكتبة الأهلية بباريس، وهو يتضمن نحو مائة صورة لتوضيح الحكايات التي يرويها الحارث بن همام عن حيل أبي زيد السروجي ونوادره. ولا شك ان هذه القصص والرسوم التي توضحها صور صادقة للحياة الاجتماعية في ذلك العصر وسجل يمكن ان تستنبط منه البيانات عن عادات الناس ومظاهرها<sup>(1)</sup> فهي ترسم صور صادقة لحياة الطبقات المختلفة من احكام ورعية، والتي تضم في زخارفها وساحاتها رسوم كثيرة من الأدوات المستخدمة في ذلك العصر حتى يمكن ان تستخرج منها مادة غزيرة عن أنواع العمائر والأثاث وأدوات القتال، والثياب والبنود والخطوط، فضلاً عن عادات القوم في الوعظ والتقاضى والزواج والسفر والندوات الأدبية<sup>(2)</sup>.

من المميزات المهمة لهذه المدرسة- التي تعد مدرسة بغداد للتصوير اساساً لها- هي بروز الطابع العربي المتميز لوجوه الأشخاص حيث تلوح عليهم مسحة عربية وتغطي وجوههم لحي سود وانف اقنى، وتميزت مصوراتها بالواقعية

---

صاحب تاريخ السلاجقة المتوفي سنة (1138م)، وقد ترجمها أكثر من عشرين مستشرقاً إلى معظم اللغات، طبعت بالانكليزية في ليدز سنة 1850 من الجمعية الاسيوية الملكية وباللاتينية في هيسبرغ سنة 1832، وطبعت بالفارسية سنة 1262، وبالتركية، ودرست في جامعات أوربا بالشرح الذي وضعه لها المستشرق سلفتر دي ساسي حيث أخرجها في طبعة أنيقة في باريس سنة 1822م. ينظر: (آتنهاوزن، ريتشارد: فن التصوير عند العرب، مصدر سابق، ص: 205).

(1) حسن، زكي محمد: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص: 172.

(2) حسن، زكي محمد: مدرسة بغداد في التصوير الاسلامي، وزارة الاعلام العراقية، بغداد، 1972، ص: 21.

وكذلك المبالغة في زركشة الملابس بالازهار بالطريقة الاصطلاحية، كما تميزت بجمعها لمشهدين في صورة واحدة، وكذلك المبالغة والتحوير في رسم الجسم الإنساني وبحسب أهميته في النص، مع استخدامهما العيون في التعبير والأصابع في الإشارات. وتتجلى الشفافية في رسوم هذه المدرسة خاصة فيما يتعلق برسوم العمائر والأنهار، اذ يظهر المصور ما في داخل الحجر من خلال حذف الجدار الأمامي للحجرة، اما في رسوم الأنهار فتظهر من خلالها الأشياء الموجودة فيها كالأسماك والمجازيف<sup>(1)</sup>، وتمتاز رسوم هذه المدرسة كذلك باهمالها لقواعد المنظور التي عنيت بها الفنون الغربية، لا سيما عصر النهضة، فجاءت الرسوم مفترضة اذ ان المشاهد لها يستطيع ان يرى المشهد كله دون ان يحجب قسم منه الآخر وتصبح الصورة ليس لها سوى بعدي الطول والعرض<sup>(2)</sup>، كما يلاحظ في رسوم هذه المدرسة الإقبال على رسم الملابس الفضفاضة ذات الاردان الواسعة وتزيين الاكمام بأشرطة زخرفية وكتابية، كما يلاحظ الدقة في الاشكال الحيوانية خاصة الخيل والابل، فقد جاءت رسوم هذين الحيوانين واقعية، ويظهر ذلك واضحاً في مشاهد الابل والقوافل التي رسمها الواسطي في مخطوطات المقامات<sup>(3)</sup>، كما يلاحظ في رسوم هذه المدرسة التعددية في رسم صفوف الاشخاص وتراصهم وتجمعهم، وكذلك في الخيول التي تظهر في مقدمة المشهد التصويري ومؤخرته، والملابس المرسومة بطريقة تخطيطية مقتضبة، وهذه الأساليب الفنية تكشف عن تأثر هذه المدرسة بالتقاليد التي اتبعت في التصوير

(1) هادي، بلقيس محسن: تاريخ الفن العربي الإسلامي، مصدر سابق، ص: 136-137.

(2) محمد، سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، مصدر سابق، ص: 369.

(3) المصدر السابق، ص: 372-373.



الإيراني<sup>(1)</sup>، وقد عمد فنانون هذه المدرسة إلى استخدام الألوان الباقة والتميزة وذلك للتعويض عن القصور في النواحي التشريحية والتعبير عن المساحات والمسافات، وكان من الألوان التي استخدمت في الرسم هي اللون الذهبي والأحمر والأزرق والأخضر والأسود والعاجي والوردي والبنفسجي<sup>(2)</sup>.

يجد الكاتب ان التسامح الذي رأى فيه بعض الفقهاء بعدم حرمة التصوير، فيما اذا كان هدفه التعليم شجّع الفنان المسلم على تصوير الاشكال الآدمية والحيوانية، حيث عدّ ذلك متنفساً للتعبير عن نشاطاته الروحية لكنه في الوقت نفسه لم يجرد ذاته عن كل ما يؤمن به من معتقدات دينية فسعى - وفق تصوره - إلى إيجاد حالة من التوازن بين مقتضيات الشريعة وبين دوافعه الوجدانية لتصوير الواقع، فشرع إلى تكوين مشهد تصويري يقوم على أساس المزاوجة بين الرؤية التجريدية المفعمة بالقيم الروحية وبين الرؤية الواقعية للبيئة المعاشة، فكان فنه ليس بالفن التجريدي المحض ولا بالفن الواقعي المحض. وهذا ما يلاحظ في فن المخطوطات الذي جسّدته مدرسة بغداد للتصوير خاصة رسومات الواسطي التي اظهرت في أسلوبها الفني في التصوير ميزات تضاف إلى الميزات الفنية السابقة.

فقد اظهر الواسطي في رسوماته الأشخاص وهم ممتلئو الحياة رغم نسبهم غير الواقعية و كذلك تبدو الحيوانات اقرب إلى طبيعتها بالإضافة إلى تجسيد الخلجات النفسية في صور الأشخاص والاستخدام المحدد للألوان، مع ان تجاوز هذه الألوان يجعل الصورة تظهر وكأنها زخرفة ذات عدد كبير من الألوان مع تغليب استخدام اللون الذهبي إلى جانب الأرجواني الداكن والأخضر الزيتوني

(1) ديمان، م. س: الفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص: 43.

(2) محمد، سعاد ماهر: الفنون الاسلامية، مصدر سابق، 37.

والأزرق والبنفسجي. ولم يهتم الواسطي بالبعد الثالث فتبدو رسوماته مسطحة لا اثر فيها للظلال أو التجسيم، وقد دأب على استخدام ما يسمى بالمنظور المعكوس الذي تظهر فيه الاشياء البعيدة اكبر من القريبة<sup>(1)</sup>، ومع عدم اهتمامه بالبعد الثالث تسود النزعة التسطيحية في رسومات الواسطي اذ ان الفراغ يتم بشكل يتناسب مع المفهوم العام لطبيعة الفراغ وماهيته في الفكر الاسلامي<sup>(2)</sup> وبرغم جنوحه إلى الواقعية فقد كان الواسطي لا يرى في مناظر الطبيعة غير وسيلة تمكنه من عرض نماذج زخرفية، وكان شأنه في ذلك شأن مدرسة بغداد تكاد تصرفه الزخرفية عن الواقع غير انه حينما كان يصور مشهداً من مشاهد الطبيعة يميل تارة إلى التشخيص وتارة اخرى إلى تحوير ما يرى وتارة ثالثة يستملي خياله ليفيض عليه بما يفيض<sup>(3)</sup>، ولا شك ان الواسطي كان مصوراً مبدعاً، اذ استطاع ان يجمع بعض التأثيرات المسيحية والشرقية والتأثيرات الايرانية ويخلق منها اسلوباً اسلامياً جديداً<sup>(4)</sup>.

### مؤشرات الإطار النظري

افرز البحث الحالي عن جملة من المؤشرات وهي كما يأتي:

- 
- (1) هادي، بلقيس محسن: تاريخ الفن العربي الإسلامي، مصدر سابق، ص: 137-139.
  - (2) الاغا، وسماء حسن: التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر، بغداد، 2000، ص: 22-23.
  - (3) عكاشه، ثروت: فن الواسطي، دار المعارف، القاهرة، 1974، ص: 18.
  - (4) ديمان، م. س: الفنون الإسلامية، مصدر سابق، ص: 43.

أ. المؤشرات النظرية في مبحث (جدلية التشخيص والتجريد في الفكر القديم):

1- عكس الفن القديم جدلية التشخيص حيث كانت الانطلاقة الأولى للانسان من خلال تشييد عالمه المادي البسيط دون اتقان، لكن مع اهتمامه بالقيم الروحية انغمس بالتجريد، ورغم ان ذلك زاده غموضاً الا انه ساهم في اتساع افقه، وبذلك تحققت جدلية التكامل بين الشكل والمضمون من خلال اهتمام الفن القديم بالتصميم الهندسي اذ اصبحت مهمة الفنان بلوغ جوهر الأشياء.

2. الفكر التأملي سبيل الانسان السومري لإدراك حقائق الحياة والكون وسبر غورها وخلق نتاجاته الفنية.

3- المسار التصويري لفنون الحضارة السومرية تحدده عوامل عديدة في صدارتها الدين، المنظومة المتماسكة من العقائد والطقوس المتصلة بالأشياء المقدسة (المعبد).

4- بقي الفن الرافديني في صراع جدلي بين التشخيص والتجريد، فتارة تتجه نزعة الفنان نحو التشخيص فيسعى إلى محاكاة الواقع المرئي، وتارة تتجه نزعته نحو التجريد فيسعى إلى اصفاء روحية إلى الواقع المادي.

5- الترابط الوثيق بين البيئة الطبيعية والسياسية وبين معتقدات الحياة والموت في الفكر المصري القديم وانعكاس اثر ذلك على الفن المصري القديم.

6- استخدام اسلوب التشخيص في الفن المصري القديم لتحقيق دلالة رمزية تتعلق بالحياة بعد الموت.

7- تباين الأساليب الفنية في فنون الحضارة المصرية القديمة وتأرجحها بين ما هو مثالي وبين ما هو واقعي وآخر مثالي واقعي.



8- تلعب الروحانيات دوراً في حياة الهنود القدماء على اختلاف عقائدهم وان اكثر ما يميز الديانة الهندوسية ايمانها بتناسخ الأرواح بخلاف الديانة الجينية التي ترى بخلود الروح متفقة بذلك مع الديانة الإسلامية، في حين ينتهي الفكر البوذي إلى مبدأ النرفانا الذي يعني الفناء في الاله المعشوق، أي فناء الذات في الكل.

9- هيمنة النزعة الواقعية على أكثر العصور الحضارية للفن الإغريقي منشؤه الارتباط الوثيق للفنان الإغريقي بالطبيعة واعتماد المثالية والتجريد اساساً للتعبير عن القيم الروحية للعمل الفني.

ب. المؤشرات النظرية في مبحث (جدلية التشخيص والتجريد في الفكر الإسلامي):

1- يعد التوحيد الركيزة الأساسية في الفكر الإسلامي، وان الله تعالى هو الإله المطلق المجرد المحيط بالموجودات، المنزه عن وصمة الحركة والزمان والجهة والمكان، وعن ألوان المادة الجسمية واعراضها، المتجلي عن الدخول في دائرة التفكير العقلي المحدود.

2- ان الوحدة في الوجود وفي التركيب وفي العبادة من أساسيات العقيدة الوحدانية في الفكر الاسلامي.

3- اعتماد اسلوب الرمز والتجريد في الفكر الصوفي للتعبير عن الرياضات الروحية.

4- يتحدد الرمز الهندسي في الفكر الصوفي بـ (الدائرة) و(الخط) و(النقطة) كرموز تعبيرية، وتتداخل هذه الرموز مع بعضها مكونةً بنياناً فكرياً وترابطاً منطقياً في الانبثاق عن بعضها البعض.

5- تعد الدائرة في الفكر الصوفي من أكمل الاشكال الهندسية، وقد ربطت مجازاً في عالم الامكان. كما يعد الوجود دائرة والحق نقطة الدائرة ومركزها والوجود المطلق الذي يحوي الوجود المعتد (العالم والانسان)، فغدت الدائرة الهندسية في الفكر الصوفي منظوراً عقلياً وطريقاً يؤدي إلى الله تعالى.

6- ان تحقق المعرفة الحسية عند الفارابي مشروطة بانتقال العقل من حالة القوة إلى حالة الفعل بتأثير العقل الفعال الذي هو اعلى من العقل الإنساني، ووفق عملية اتصال العقل الإنساني بالعقل الفعال، من خلاله يتحول الإدراك الحسي إلى ادراك عقلي ويحصل المعنى الكلي في النفس، أي ان ادراك الحواس انما يكون للجزئيات ومن الجزئيات تحصل الكلّيات.

7- يتم الادراك الحسي عند ابن سينا على مستويين: احساس ظاهر يحصل بواسطة الحواس الخمس، واحساس باطن له مراكزه الخاصة في الدماغ، ومن خلال نوعي الاحساس يحصل جدل في ادراك الصورة، غير ان الادراك سواء كان حسيّاً أو عقلياً يتناول دون مادتها، ولكن ادراك صور الاشياء المادية لا يصل العقل الا بعد مرورها بمراتب التجريد.

8- اعتمد الغزالي الشك أساساً في البحث عن حقائق الأشياء للوصول إلى اليقين المطلق الذي يرى فيه معرفة مباشرة تقع لصفاء الذهن، هذه المعرفة انما تدرك بالقلب الذي يزول فيه الغطاء حتى وضوح الحق.

9- ارتباط المعرفة عند ابن رشد بالتجربة الحسية، فمن خلال الحس تدرك الصورة من حيث هي شخصية أي بوصفها متمثلة في مادة (هيولي)، أي انه لا يقدر ان يتخيل المحسوسات مجردة عن الهيولي، وان التصورات او المعقولات الناشئة في عقل الانسان انما يتم تحصيلها عن طريق التجربة.

10- رجحان الروحي على المادي والمجرد على الشخص في الفكر الفلسفي الاسلامي.

ج- المؤشرات النظرية في مبحث (التشخيص والتجريد في التصوير الإسلامي):

1- ينظر الفنان المسلم وفق رؤية إيمانية عقائدية غير حسية مباشرة لعناصر وتكوينات فنه الإسلامي.

2- إيمان الفنان المسلم أن الحدس هو الطريق الذي يستلهم من خلاله الموضوع الفني وسمته تحتل مساحة واسعة في تفكيره وامكانيات التلقي في منجزه الفني.

3- أهتم الفنان المسلم بما هو كلي ثابت وغير زائل.

4- ينظر الفنان المسلم بمنظار روحي من منطلق إيمانه بأن الأشياء والمشاهد ترى من خلال عين الله المطلقة التي لا تحدها زاوية نظر ضيقة.

5- تجسيد الفنان المسلم مفهومي الزمان والمكان من خلال معتقده الروحي الذي يشير إلى إطلاقهما وعدم محدوديتهما.

6- أن مفهوم ((الفراغ المعادل للعدم غير موجود أصلاً)) حقيقة مؤثرة في المعتقد الروحي للفنان المسلم.

7- الرؤية الروحية للفنان المسلم تنطلق من منطق إيمانه بالرؤية الشمولية المطلقة لله عز وجل للكون والوجود.

8- النظرة الحدسية للأشياء عند الفنان المسلم تجرد الشكل من جميع أغلفته المألوفة للعثور على روح الشيء وجوهره.

9- الاهتمام غير المفرط بالماديات يساهم في نظر الفنان المسلم في تحقيق التوازن بين الروح والمادة، والتعامل مع الكائنات والنفاذ إلى ما وراء الطبيعة.



10- تجسد الزخرفة في الفكر الاسلامي احدى قنوات التعبير عن الفكرة المطلقة التي كانت محور الكون.

11- لعبت حركة الترجمة دوراً كبيراً في الانفتاح الثقافي بين الحضارات، وبضمنها الحضارة الإسلامية، وفي تمازجها وتلاقحها وتأثير بعضها على البعض الآخر.

### ثانياً: الدراسات السابقة ومناقشتها

قام الكاتب باستطلاع ميدان الاختصاص بحثاً عن دراسات سابقة ذات صلة وثيقة بموضوع بحثه فلم يجد - بحد علمه - إلا دراسة واحدة هي:

اولاً: دراسة الموسوي، شوقي مصطفى علي<sup>(\*)</sup> (2005م) الموسومة: ((جدلية المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي)).

تأتي أهمية الدراسة من واقع اهتمامها بتحديد آلية اشتغال مفهوم اللامرئي فلسفياً وفكرياً وتطبيقاً ضمن نطاق مراحل تطوره في الفن الإسلامي.

هدفت الدراسة إلى تعرف جدلية المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي، اشتملت الدراسة في إطارها النظري على أربعة مباحث، استعرض الكاتب في المبحث الأول مفهومي المرئي واللامرئي في الحقل الفكري والفلسفي عبر ترحلات حضارية فيما استعرض في المبحث الثاني مرجعيات فكرية لمفهومي المرئي واللامرئي في الفكر الانساني قبل الإسلام، أما في المبحث الثالث فتناول الكاتب المرئي واللامرئي في الفكر الإسلامي مستعرضاً هذه الجدلية وفق مفهوم

---

(\*) الموسوي، شوقي مصطفى علي: جدلية المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2005.

القرآن الكريم ثم وفق آراء المتكلمين والمتصوفة والفلاسفة في حين تناول الكاتب في المبحث الرابع جدلية المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي، وقد استعرض فيه موضوعات عدة منها: بنية الصورة في الفن الإسلامي، وعناصر التكوين الفني والمبادئ الأساسية للصورة الإسلامية في الفنون الزخرفية والمعمارية الإسلامية.

اعتمد الكاتب مؤشرات الإطار النظري أساساً في تحليل عينة بحثه التي بلغت (22) عملاً فنياً إسلامياً مصوراً، من مجموع المجتمع البالغ (300) عمل فني مصور، تم اختيارها بصورة قصدية، وقد اتبع الكاتب في تحليل العينة المنهج الوصفي التحليلي. وتوصل الكاتب الى جملة من النتائج من أهمها:

1- شكل مفهوم المرئي قوة ضاغطة على الصورة مما اضطرها إلى الاستعانة بالجدل الديالكتيكي التي تطرح في التناقضات الفكرية (الأشكال) بين ما هو نسبي ومطلق الذي تنبثق منه - الجدل - وجهة نظر جديدة تقدم أشكالاً رمزية مركبة تقصي الوجود الطبيعي فتولد بنية تشكيلية جديدة وتتوالد فيها الأشكال جدلياً بمحض علاقات تكوينية ذات هياكل تجريدية لا تتمثل بمرجعيات الايقون بل ترتقي إلى مستوى السيادة على الأشكال البصرية المحدودة.

2- ان اغلب مظاهر الصورة الفنية الإسلامية تنطلق من فكرة التوق إلى الفناء في الله ﷻ والعودة إليه، فالأعمال الفنية الإسلامية بما تتضمن من قباب ومآذن ومحاريب مسطحة ومجوفة ومنمنمات وخزفيات مع ما تغطيها من وحدات زخرفية مشغولة بالتسييح الذي هو خطاب وعبادة اللامرئي، ولهذا نظر الفنان المسلم إلى انتاج تكويناته المعمارية والزخرفية برؤية تسييحية حدسية تظهر النتاجات بأشكال مجردة وأخرى متخيلة كما ظهر ذلك في بعض العينات.

3- شكلت الآيات القرآنية والتصورات الكلية إحدى القوى الفاعلة في تشكيل بيئة الصورة الإسلامية الزمانية الخارجة عن محدوديات المرئي على وفق منظور جدلي مستعين به الفنان لتحرير مفردات أشكاله من لواحق المادة المشكلة إلى بنية متراكبة ومتداخلة بين ما هو ظاهر وما هو باطن.

4- تعالج الجدلية الكثير من العلاقات المتداخلة بين ما هو مرئي وما هو لا مرئي فتغير من مسار الرؤية التصويرية في الفن الإسلامي من خلال تحرير الأشكال المرئية من سماتها الجزئية للارتفاع بها على وفق رؤية إلى المطلق. وتوصل الكاتب إلى جملة من الاستنتاجات من أهمها:

1- ان المحرك الأول للفنون الإسلامية الزخرفية والمعمارية هو اللامرئي المطلق مثلما كان التقديس محركاً أساسياً عند الفنان الشرقي القديم، فقد حاول الفنان المسلم، وفق منهجه الجدلي المستند إلى رؤية حدسية، تضمين نتاجه الفنية بمسحة من المثال المتجسد بعالم الحريات المطلقة، العالم القائم في الفكر المقترن بالجمال الأوحده اللامتناهي.

2- أسس الفنان المسلم بنية تصويرية ومعرفية للصورة الإسلامية من خلال عرضة للمضامين المقترنة بأشكالها المرئية بمحدود الجدول ليتفاعل المتلقي معا فتكتسب الصورة مناخاً يُشعر بالتسام اللغة والاسلوب المجرد مع الفكر والشكل المحدد عن الايقون باطار موحد ينهض ببنية الصورة التشكيلية الجديدة فيؤدها مرئياً ليندفع المتلقي في استكناه العلاقات الجدلية القائمة بين المعلن والمخفي من أجل استنباط المضامين المخفية وراء المرئيات التي تقيم الدليل على الذهني بالمرئي الطبيعي وتخلص إلى القيمة الكلية الناتجة عن ترحل الصورة الفنية من مظاهر الجزئي إلى الايقون فالجرد إلى الحقيقة اللامرئية.



وأوصى الكاتب باستثمار دارسي الفن ومتذوقيه والنقاد نتائج هذه الدراسة باعتبار أن جدلية المرئي واللامرئي تتيح جمالية تغلب الرؤية الحدسية للزمان والمكان لدى المتلقين.

واقترح الكاتب اجراء بحوث عن مفهوم اللامرئي في حضارتي العراق ومصر القديمتين، وعن جدلية المرئي واللامرئي في فنون ما بعد الحداثة في الرسم العراقي المعاصر.

ثانياً: دراسة الخزعلي، حيدر عبد الامير رشيد<sup>(\*)</sup> (2007) الموسومة (حوار الفنون بين المسيحية والاسلام)

تأتي اهمية الدراسة من اهمية الحوار بين الفنون من خلال ايجاد الاطر المنهجية للتقارب مع الاخر عبر الدلالات والرموز والعلاقات البنائية.

هدفت الدراسة الى تعرف حوار الفنون بين المسيحية والاسلام.

تحدد البحث بدراسة مفهوم الحوار في فنون (الرسم، الزخرفة، المنمنمة، الخط) من بداية المسيحية والاسلام ولفترات العصر الوسيط، عصر النهضة.

اشتملت الدراسة في اطارها النظري على خمسة مباحث، عنى المبحث الاول بالمقاربة الفلسفية لمفهوم الحوار، فيما عنى المبحث الثاني بالحوار الاسلامي المسيحي بين صورة الذات ومفهوم الاخر، اما المبحث الثالث فقد اهتم بدراسة العقائد والفن، في حين انصب اهتمام المبحث الرابع على دراسة الفنين المسيحي والاسلامي في القرون الوسطى، فيما تناول المبحث الخامس التحولات البنائية

---

(\*) الخزعلي، حيدر عبد الامير رشيد: حوار الفنون بين المسيحية والاسلام، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل، 2007.

لرسم في عصر النهضة والعصر الحديث واختتم الكاتب اطاره النظري بجملة من المؤشرات.

قام الباحث، ضمن اجراءات بحثه ببناء اداة لتحليل الاعمال الفنية عينة البحث التي بلغت (20) عملاً فنياً تم اختيارها بصورة عشوائية ضمن مجتمع البحث البالغ (59) عملاً فنياً، وقد اتبع الكاتب المنهج المسحي بأسلوب تحليل المضمون لتحليل عينة البحث.

توصل الكاتب الى جملة من النتائج اهمها:

1. الاخر هو المركز القيمي للحوار الفني والرؤية الجمالية باعتبار ان مظاهر الاكتمال القيمي المكانية والزمانية والدلالية عناصر مقومة خارجية بالاستناد الى العلاقة مع الوعي الذاتي.

2. تتباين مستويات الحوار بين بنيتي الصورة المسيحية والاسلامية وفق الارتباط بلفسفة الشكل وطريقة الاداء المتحقق دلاليًا على المضمون.

3. يشتغل حوار الفنون على أليات اقتباس الرموز ودلالاتها، يعمل في اللغة وسياقاتها المترجمة لتصوير الأطر المعرفية المبتنية على الزمان والمكان.

4. التعايش بين المسيحية والاسلام اعطى نتاجا حواريا مؤسسا على فكرة التأثير والتأثير وإن جاء عن طريق الصراع، بل يمكن القول ان الصراع ينتج اشكالا حوارية في الفن على مستوى التنظيم القيمي للزمان والمكان والدلالة الصورية.

وتوصل الكاتب الى جملة من الاستنتاجات اهمها:

1. الحوار بصورة عامة والفني بصورة خاصة لا تحده حدود الفهم العامة لطبيعة الاقتباس الثقافي وتوظيفه ضمن البنية الاعتقادية.

2. يشير الحوار الفني الى مبدأين هما: الحركة الذاتية للأشياء نفسها لما تحمله من طاقة للشكل الفني اضافة الى حركية الذهن والتحول من عالم الحس الى عالم المعقولات بصيغة تجديد الماهيات للوصول الى الكلي.

واوصى الكاتب بدراسة المناحي الاعتقادية في الدين الاسلامي ليتم تثبيت الدور اللذي أضفاه الدين على الفن مع بيان منحى الحرية والتعايش اللذي اقره الفكر الاسلامي على التوجه الثقافي والاعتقادي بصوره المختلفة.

واقترح الكاتب اجراء دراسات متعددة منه دراسة حوار فن العمارة المسيحية الاسلامية في القرون الوسطى.

تقرب الدراسة الحالية مع الدراستين السابقتين فيما يتعلق ببحثها بالفن الاسلامي خاصة دراسة الموسوي من جهة البحث عن جدلية المادي والمجرد في الفن الاسلامي.

وتقرب الدراسة الحالية مع دراسة الموسوي باعتمادها مؤشرات الاطار النظري اساساً في عملية تحليل عينة البحث وكذلك في المنهج المتبع في تحليل العينة وهو منهج الوصفي التحليلي.

بينما تختلف دراسة الخزعلي عن الدراستين الاخيرتين باعتمادها الاداة اساساً في عملية تحليل واتباعها المنهج المسحي باسلوب تحليل المضمون في تحليل عينة البحث كما تختلف دراسة الخزاعي في مجتمعها عن مجتمعي الدراستين الاخيرتين اللتين اقتصرتا على التاجات الفنية الاسلامية والمسيحية.

تختلف الدراسة الحالية عن سابقتها بالحدود الزمنية، اذ شملت العصرين الاموي والعباسي، بينما اقتصرت دراسة الموسوي على العصر الثاني والثالث



وللحقبة الزمنية المحصورة بين (532هـ - 656هـ)، واقتصرت دراسة الخزعلي على العصور (الوسيط - النهضة - الحديث) ما يوحى الى اختلاف الدراستين السابقتين بعضها عن البعض الآخر في حدودها الزمانية كما شمل الاختلاف نوع العينة بالرغم من تشابهها في طريقة اختيار العينة عشوائياً فقد سعت كل دراسة في اختيارها للعينة الى ما يحقق هدف البحث، فكانت عينة دراسة الموسوي تتضمن نماذج مصورة لمجالات فنية مختلفة مثل التصوير - النحت - الزخرفة - العمارة. في حين تضمنت عينة دراسة الخزاعي على الاعمال التصويرية المسيحية والاسلامية، اما الدراسة الحالية فقد اقتصرت على الاعمال التصويرية الاسلامية فقط مقتربة الى حد ما مع دراسة الخزاعي.

ويجد الكاتب ان دراسة الموسوي تناولت مواضيع متعددة من التراث الاسلامي المتشعب وحاولت ان تعالجها معالجة واسعة لتحيط بما هو شمولي عام. فأراد الكاتب ان يضيف الى هذه الدراسة الجانب التخصصي من خلال تناول حلقة من تلك الحلقات تحليلاً نقدياً، ويضيء ما كان قد فات تلك الدراسة، وهو قد أفاد منها سعتها وحاول ان يعالج الجوانب التي قد تجاوزتها بفعل الشمول المتعمد، وارتأى تناول هذا الموضوع (جدلية التشخيص والتجريد في التصوير الاسلامي) لما للتصوير من مكانة في المنتج الثقافي الاسلامي الذي امتاز بالتنوع عبر الزمان والمكان.

أفاد الكاتب من هاتين الدراستين في جوانب متعددة منها منهجيتها والاجراءات التي عملت بها.

## الفصل الثالث

### إجراءات البحث

## الفصل الثالث

### إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث

ثانياً: عينة البحث

ثالثاً: أداة البحث

رابعاً: منهج البحث

خامساً: تحليل العينة



## الفصل الثالث

### إجراءات البحث

#### أولاً: مجتمع البحث:

يشتمل مجتمع البحث على التتاجات الفنية للتصوير الإسلامي اعتماداً على المصورات الفنية المحددة ضمن الحدود الزمانية والمكانية للبحث الحالي، وقد أجرى الكاتب دراسة مسحية استطلاعية لهذه المصورات في الدراسات الفنية الإسلامية والمصادر ذات العلاقة والتوثيقات الإعلامية، وشبكة المعلومات (الانترنت)، وتيسر للباحث الإطلاع على هذه المصورات واحصائها، فكان مجموعها (189) مصوراً فنياً تمثل فترات زمنية مختلفة وأماكن متعددة.

#### ثانياً: عينة البحث:

قام الكاتب بتصنيف مجتمع البحث تبعاً لطرق تنفيذ المصورات الفنية الإسلامية ضمن حدود البحث، وكما هو موضح في الجدول رقم (1)، وبناء على هذا التصنيف اختيرت عينة البحث ونسبة تعدد ممثلة لكل المجتمع، فكان عددها (19) مصوراً فنياً تم اختيارها بطريقة قصدية وفقاً للمبررات الآتية:

- أ- ليتسنى للعينة تمثيل مجتمع البحث كون المجتمع غير متجانس.
- ب- أن تكون العينة متنوعة بما يتناسب وطرق تنفيذها حتى يتحقق الصدق الموضوعي في تمثيل نسبة الجزء إلى الكل.
- ج- ضرورة استدعاء صور فنية من مراحل زمنية مختلفة ومحاورتها بالشكل الذي يؤمن إيصال فكرة الكاتب الخاصة بمباحث الإطار النظري.

- د- تعطي العينات المختارة للباحث فرصة اكبر لإظهار الجدل بمحوريه،  
التشخيص والتجريد، مما يساهم ذلك في تحقيق هدف البحث.
- هـ- تم اختيار العينة وفق آراء الخبراء<sup>(1)</sup> المختصين بغية التأكد من صلاحيتها  
وبما ينسجم وهدف البحث الحالي.

العصر الأموي	العصر العباسي			مجموع عينة البحث	
رسوم جدارية مائة	فسيفساء	رسوم جدارية مائة	فن المخطوطات		189
			مرقنات	رسوم الواسطي	
			41	94	

جدول رقم (1) يمثل أنواع وأعداد عينة البحث

### ثالثاً: أداة البحث:

من أجل تحقيق هدف البحث الحالي (تعرف جدلية التشخيص والتجريد في التصوير الإسلامي)، اعتمد الكاتب المعطيات الفكرية المستحصلة من الإطار النظري بوصفها أداة للبحث تساهم في اغناء التحليل وتوجيهه الوجهة العلمية.

(1) 1- أ. د. فاخر محمد الربيعي/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل.

2- أ. د. عارف وحيد إبراهيم/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل.

3- أ. د. جبار محمود العبيدي/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.

4- أ. م. د. مجيد حميد حسون/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل.

5- أ. م. د. صفا لطفي/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل.

6- أ. م. د. كامل عبد الحسين/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل.

#### رابعاً: منهج البحث:

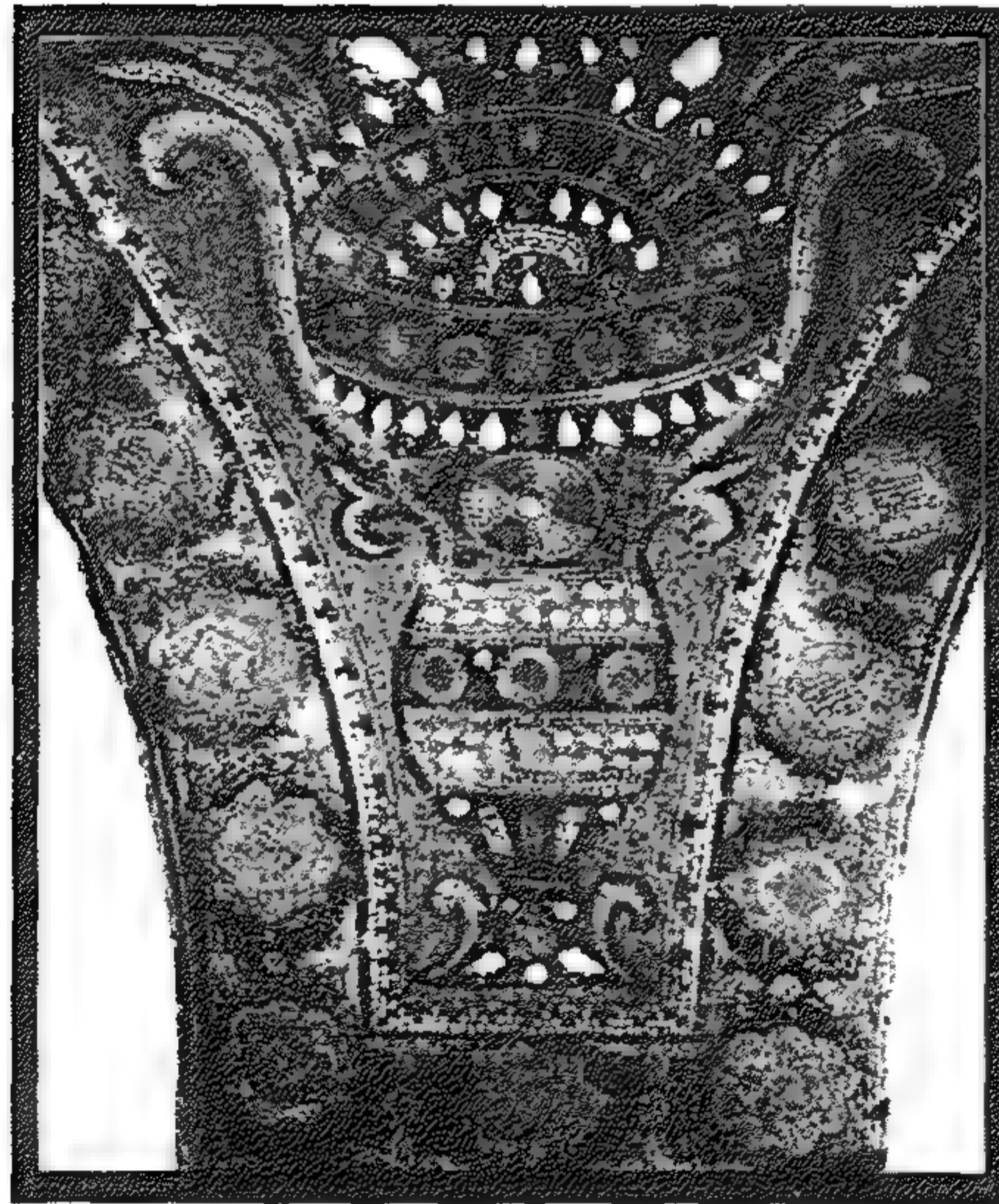
اعتمد الكاتب في تحليل عينة البحث المنهج الوصفي التحليلي تماشياً مع هدف البحث الحالي في الوقوف على تطبيقات آلية جدل التشخيص والتجريد في الصورة الفنية الإسلامية وفق الخطوات الآتية:

- أ- وصف عام للنتاج الفني التصويري (العينة).
- ب- الوقوف على أهم المنطلقات المعرفية والجمالية التي يتضمنها المنهج الفني التصويري الإسلامي.
- ج- تعقب آلية تطبيق التشخيص والتجريد في المنتج الفني التصويري من خلال تحليل العينة.



### خامساً: تحليل عينة البحث

(1)	نموذج عينة:
مزهريّة باوراق الاكانتس. قبة الصخرة بيت المقدس.	اسم العمل:
فلسطين.	اسم الفنان:
مجهول.	تاريخ الانتاج:
العصر الأموي، 72 هـ (691م).	القياس:
.....	المادة:
فسيفساء.	العائدية:
.....	



تمثل العينة عملاً فنياً مكوناً من وحدة رئيسة تمثل المزهريّة التي تحمل أوراق نبات الاكانتس (شوكة اليهود)، وقد أحيطت من الأسفل والجانبين بشريط زخرفي احتوى على اشكال تحاكي شكل الازهار، وقد وضعها الفنان بشكل متقابل ومختلف ما بين الزهرة المنحنية الخطوط والمستقيمة الخطوط، ثم حاول ان يخلق نوعاً من التباين النوعي ما بين اللون الأزرق والذهبي، فقد وضع لأرضية المزهريّة اللون الذهبي ولأرضية الازهار في الشريط الزخرفي، اللون

الأزرق. وهذا الشكل على الرغم من كونه يحتوي على اشكال بالامكان احوالها الى الواقع لشدة مطابقتها له الا انه نفذ بطريقة مختزلة فهو بالتالي يحسب على الاشكال المجردة، وهذا ما تؤكد به بنية الشكل الهندسي للآنية او المزهرية وبنية الاشكال الهندسية للشريط الزخرفي. يتكون الشريط الزخرفي من خطوط منحنية يحيطها تكوينات متباعدة لأوراق نباتية متقابلة تتوسطها ازهار هندسية تركزت فيها بنية شكل هندسي غير منتظم يشبه المربع. ثم يلي هذا الشريط شريطاً آخر يتكون من خطوط بيضاء وزرقاء، ثم بعد ذلك تأتي المساحة الذهبية لتشكيل أرضية للآنية والتي وضع فيها نبات الاكانتس بشكل هندسي متقابل مزيناً اياه باشكال هندسية توسطها شكل الهلال المقلوب بنقطتين متجاورتين، ثم وضع على أوراق النبات اكليلاً يصعب تفسيره عدا انه يمثل غرضاً جمالياً.

يشكل المنجز الفني مزاجية معمارية هندسية مع الغرض الوظيفي والجمالي اذ وضع هذا العمل على الزوايا الأربع التي تحمل القبة، وهذا يعني ان الفنان نفذ هذا العمل بطريقة مباشرة على الجدار المرتفع، وهو على الرغم من شدة وضوح التماثل والتقابل الا انه بقي شكلاً يفتقر الى التناظر الدقيق، وربما كان هذا مقصوداً من قبل الفنان ليحقق مفهوم الدوران في الآنية ليحرك عين الناظر تجاه متقابلات تبدو متناظرة الا انها ليست كذلك، ويمكننا تبرير ذلك في وجود الوحدات الزخرفية ذات العدد الفردي، فمثلاً الاشكال الهندسية المربعة في هلال الاكليل العلوي نجدها تسعة، وفي هلال الاكليل السفلي نجدها سبعة وكذلك بقية التفاصيل.

ان قداسة المكان الذي يمثل مسجداً تقام فيه الطقوس العبادية شكل وازعاً لدى الفنان للابتعاد عن الاشكال التشخيصية، خاصة ونحن ندرك انها محط شبهة في الفكر الاسلامي الا ان الفنان على الرغم من ذلك حاول اضفاء السمات

الطبيعية في مشهده البصري بالإضافة الى اصفائه للسمات العقلية او الهندسية، فقد حاول ان يبين الاشكال الواقعية المرتبطة بنبات الاكانتس بالمستوى الذي حاول فيها ان يبين الاشكال الهندسية المرتبطة بالشريط الزخرفي الذي يحيط بها من الجانبين الأعلى والأسفل. ويبدو من خلال مشاهدة الشكل ان اوراق نبات الاكانتس تمتد الى الأعلى لتلتقي مع اعمال نفذت على الزوايا الاخرى في مركز القبة، ولهذا فان مطابقة الواقع في هذا العمل على الرغم من كونها متخيلة الا انها مركبة بشكل جمالي ما بين المساحات الكلية والجزئية، فهو من جهة يعقد صلة مع المظاهر الحسية، ومن جهة اخرى يعقد صلة مع المفاهيم العقلية، ومن هنا في هذا المشهد التصويري يزاوج بين المادي والروحي بين ما هو مشخص وما هو مجرد. ويبدو ان ثمة ترميز للاعداد الفردية بالإضافة الى ترميز شكل المزهريّة مع اوراق نبات الاكانتس، فالاعداد تبدأ من الأسفل بتكوين دائري وضع على قاعدة الآنية (المزهريّة) محاط بثلاث نقاط بيضاء، ثم في وسط الآنية وضع الفنان ثلاث دوائر ثم في أعلى الآنية في هلال الاكليل الأسود وضع سبع دوائر، ثم في هلال الاكليل الأعلى وضع تسعة مربعات وكأننا نتدرج من الرقم (1) الى الرقم (3) إلى الرقم (7) الى الرقم (9)، غير اننا في هذا الترتيب لهذه الاعداد المفردة لا تبدو انها تشكل شفرة دلالية على الرغم من وجود الاشارات الكثيرة التي تؤكد ارتباط الأرقام الفردية بمفاهيم مجردة او سماوية بحسب منطلقات الفكر الإسلامي، ويرى الكاتب انه ربما أنجز العمل بطريقة عفوية غير مقصودة.

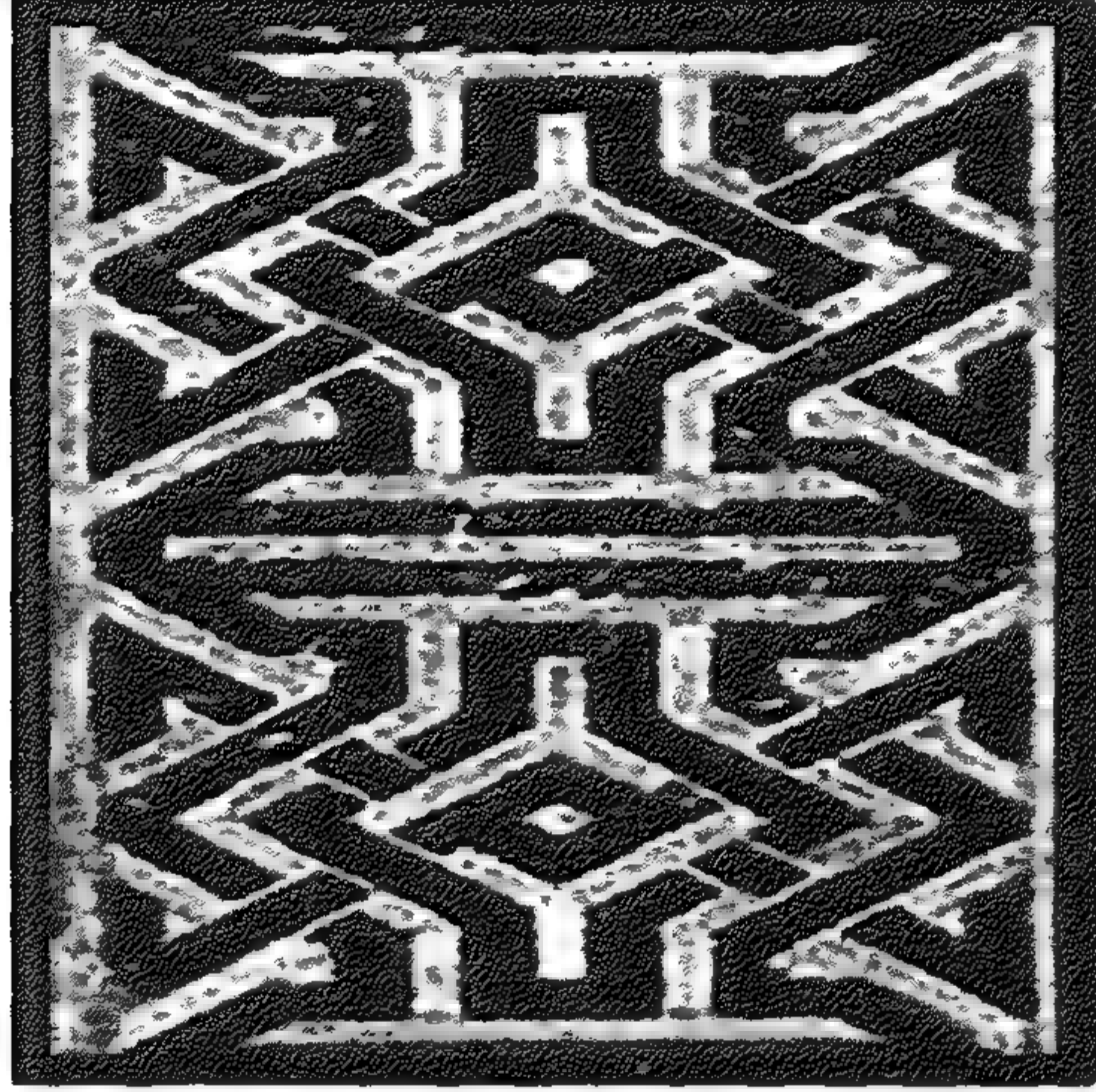
لقد حاول الفنان من خلال تباين المساحات وتفعيل الخطوط ان يقيم علاقات شكلية تفصل كل مفردة من مفردات هذا العمل عن الأخرى، بمعنى انه كان يوظف الأرضيات لابرّاز وحدات العمل، ويوظف الخطوط احياناً لتحقيق نفس الغرض، غير ان هذا الاشتغال للمساحات والخطوط لم يكن يحتوي على



مضامين واقعية ترتبط بالسياسة او التاريخ او حتى الأسطورة، وانما نجد ان هذه المضامين ترتبط بشكل أو آخر بمفاهيم دينية نستطيع ايجاد مفاتيح لها في بنية شكل الهلال المقلوب وفي بنية الأعداد الفردية التي اشير اليها.

هيمن شكل الآنية او المزهريّة على مجمل مساحة العمل الفني لتبدو انها الموضوع الوحيد الذي احتل الحجم الاكبر منه، وهذا يعني انه اختيار جمالي فقط لايجاد معادل موضوعي ما بين جمالية المزهريّة في الواقع وجمالية المزهريّة في وجودها داخل العمل. ولا يبدو الفضاء يشكل اثراً مهماً لشدة تجاوز مفردات العمل واستقلال الفنان للمسافة بشكل كامل، وهذا ما يبدو طبيعياً في الاعمال الهندسية التجريدية لانه اداء يحاول عدم ترك الفضاءات واشغال المساحة بالكامل والفنان في هذا يحيلنا الى الفكر الفلسفي الإسلامي الذي ينفي وجود الفراغ لان الله تعالى قد ملأ كل شيء في الكون.

(2)	نموذج عينة:
مقطع من أحد محاريب الجامع الأموي - سوريا.	اسم العمل:
مجهول.	اسم الفنان:
العصر الأموي، (715م).	تاريخ الانتاج:
.....	القياس:
فسيفساء.	المادة:
.....	العائدية:



يمثل النموذج تكويناً هندسياً زخرفياً على شكل مستطيل عمودي استخدم كشریط لله محاريب في حالة تكرارية، وقد امتد في تكرار كلي لتلك الوحدة الزخرفية الهندسية تاركاً تضادية لونية على الأرضية، شكّل فيها إيقاعاً رتيباً لتشابه الوحدات والفترات تشابهاً تاماً ومنتظماً لوحداث متتالية ذات طاقات حركية تؤثر في النظر وتقوده بسلاسل داخل التكوين ولها فواصل ذات طاقات تواترية تساعد على استمرار التواصل بين الخطوط المقطوعة والقيم التشكيلية فخضعت إلى نوع من التناسق الهارموني في الإيقاع للحصول على القيم الجمالية ذاتها انتشر هذا

النوع من الزخارف في اكساء الجوامع والمحاريب والقباب والواجهات وتميز في الشكل والتوحد في المضمون سار مع مسيرة الحضارة العربية الإسلامية، وهو ثمرة لتفكير رياضي يعبر من خلاله الفنان المسلم عن أفكار فلسفية ومعانٍ روحية.

يعطي الخطاب البصري انطباعاً تصميمياً وتكرارياً للشريط المحيط بالمحراب ويؤدي غرضاً وظيفياً وجمالياً.

التكوين الزخرفي هذا عبارة عن تضادات لونية بين اللونين الذهبي والأسود، وهما من الألوان الاحادية ذات الطابع المتمايز، وقد اعتنى الفنان المسلم بهما كثيراً في أعماله الفنية، الزخرفية والتصويرية، ولهذين اللونين دلالات متعددة عند الفنان المسلم، فهما يمثلان الليل والنهار كدلالة لآية من آيات الله عز وجل: ﴿وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ آيَتَيْنِ ۖ فَمَحَوْنَا آيَةَ اللَّيْلِ وَجَعَلْنَا آيَةَ النَّهَارِ مُبْصِرَةً ۖ﴾<sup>(1)</sup>، ودليل عن الحق والباطل: ﴿ذَٰلِكَ يَٰٓأَيُّهَا اللَّهُ هُوَ الْحَقُّ وَأَنتَ مَا يَدْعُونَ مِن دُونِهِ هُوَ الْبَاطِلُ ۖ﴾<sup>(2)</sup>، أو الخير والشر: ﴿وَنَبَلِّغُكُمْ بِالشَّرِّ وَالْخَيْرِ فِتْنَةً ۖ﴾<sup>(3)</sup>، وغيرها من المتقابلات التي أشار إليها القرآن الكريم من أجل التمييز بينها وإتباع النهج السليم الذي يوصل إلى الجنة، يضم التكوين الزخرفي مجموعة وحدات زخرفية مربعة ومثلثة وخطية قريبة جداً في أسلوبها من أسلوب الخط الكوفي المربع ذي الجمالية الفنية العالية والذي يبعث إحساساً بالارتياح والنظام وهي من أساسيات البنى الفنية التشكيلية التي أكدها هذا النموذج الفني.

(1) سورة الإسراء، الآية: 12.

(2) سورة الحج، الآية: 62.

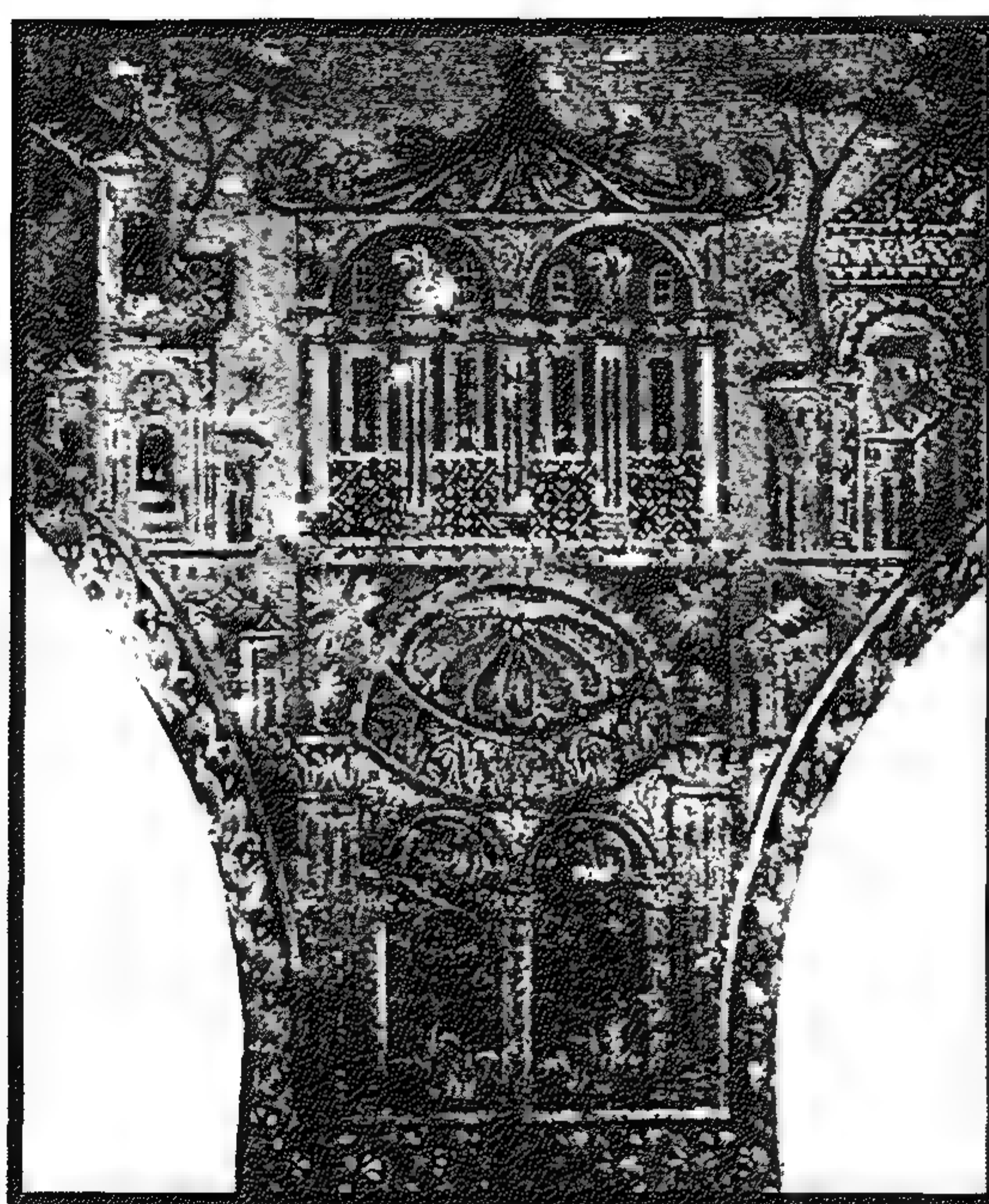
(3) سورة الأنبياء، الآية: 35.



اقتصر الفنان في مشهده التصويري (تكوينه الزخرفي) على الأشكال المجردة (الهندسية) دون الأشكال الشخصية، وبهذا الابتعاد عن الواقع المادي أتيح له ولوج منطقة التحليل والإباحة التي لا محاكاة فيها ولا تشبيه، ليشكل وفق رؤيته الحدسية صورة ذهنية هي ليست على أرض الواقع، وبذلك يركز الفنان على القيم الروحية التي من شأنها أن ترفع بذات الفرد الإنسانية بعيداً عن ماديات العالم المعاش التي هي بحد ذاتها كوابح ومعرقلات تسبب الإقلال من قدرات الروح.

خلا المشهد التصويري من مركز نظر ثابت، إذ أن الوحدات الزخرفية المؤلفة للمشهد مجتمعة تشتت نظر المشاهد إلى كل أجزاء العمل الفني فلا أهمية لجزء على الجزء الآخر. كما يلاحظ مبدأ التواصل بين الخطوط المكونة للوحدات الزخرفية فليست هناك نقطة بداية أو نقطة نهاية فهي خطوط متشابكة ومتداخلة، مما يضفي عليها طابع الاستمرارية الذي يبعث الإحساس باللامتناهي والمطلق، وهي ثوابت أكدها الفنان المسلم في نتاجاته الفنية وحققتها من خلال مبدئين، الأول هو تداخل وتشابك الخطوط، والثاني من خلال تكرار الوحدات الزخرفية، وهذا مما يحيلنا إلى الفكر الفلسفي الإسلامي الذي يرى في الزخرفة المجردة أنها تمثل شكلاً من أشكال الفكر الديني السائد، فالفنان المسلم إنما يعبر عن خلال الزخرفة عن الفكرة المطلقة التي كانت محور الكون، أن تداخل الخطوط المكونة للوحدات الزخرفية وتشابكها وعدم محدوديتها يوحي بعدم محدودية زمان المشهد التصويري من خلال مسيرة هذه الخطوط في حيز اللامتناهي، والكلام عنه ينطبق على المكان، إذ أن الخطوط ذاتها هي خطوط لا متناهية وتسير في فضاء لا متناهي فليست هناك محدودية للمكان في هذا العمل الفني بل المكان مطلق.

نموذج عينة:	(3)
اسم العمل:	زخرف حنية على داخل الرواق الغربي لباحة المسجد الكبير - سوريا.
اسم الفنان:	مجهول.
تاريخ الانتاج:	العصر الأموي، (715م).
القياس:	.....
المادة:	فسيفساء.
العائدية:	.....



يمثل النموذج عملاً فنياً معمولاً من الفسيفساء يشغل مساحة تتعلق بأقواس قبة المسجد الكبير، وهو يمثل إيوان القصر المسمى الوسط، وهو يتكون من مسكن خاص على جهة اليسار ومدخل على جهة اليمين، ويتوسط المشهد بشكل طولي في أعلى القصر، وفي الأسفل مسقف ذو قبة داخلية لغرض الاستراحة، ويلاحظ شجرتان إلى جانب المسكن الخاص على اليسار إلى جانب المدخل إلى اليمين، وقد

شغلت الزخرفة النباتية مجمل مساحة العمل، فقد وضعها الفنان على مسقف القصر الوسط، وفي مسقف الاستراحة في الأسفل وفي الإطار الزخرفي ذي الأقواس المنفرجة.

استخدم الفنان نسقاً من قطع الفسيفساء الصغيرة الملونة لتركيبتها بهذا الشكل ليكون خطاباً بصرياً تزيينياً، ووزّع الفنان سطوحه البصرية بهذا الشكل على الرغم من كونه يحسب لصالح الاداء الوظيفي لأنه يزين حوافاً معمارية، فهو يمتلك جمالية خرق التقليد في بناء الانشاء أو التوظيف الصحيح للمجال المعماري. ومنها استخدام الفنان للوحدات الزخرفية التي تباينت ما بين الأشكال النباتية والأشكال الهندسية.

وظّف الفنان جميع العناصر الشكلية لصالح المنجز الفني كالخطوط والألوان والملمس للسطوح وما إلى ذلك، وهذه تجمعت في قيم تعبيرية لتؤكد على خصوصية متصورة أرادها الفنان ان تبدو كما هي الآن، يكشف لنا المشهد التصوري عن مجموعة مضامين يتقدمها المضمون الجمالي، وهو يكشف في نفس الوقت عن مضمون اجتماعي بدلالة وجود المنازل المحيطة بالقصر ويكشف عن المضمون السياسي بدلالة عنوان العمل الفني (إيوان القصر)، وقد نفذت هذه المضامين بأسلوب مبسّط ومختزل للتأكيد على الفكرة بشكل مباشر دون تكلف، والدليل على ذلك وجود المنظور الروحي وعدم وجود الاشكال الآدمية. احتوت مواصفات هذه الجدارية على مزيج من البعدين العقلي والحسي لأن الفنان هنا قد زاوج ما بين الشكل الهندسي والشكل الواقعي لإجراء عمليات عقلية من جهة وحسية، من جهة أخرى وذلك لأن الواقع الذي دفع الفنان لإجراء مثل هكذا مقابلة ارتبط بالعقائد



الإسلامية من جهة وبذات الفنان ورؤيته الخاصة من جهة أخرى، الأمر الذي يفسر وجود الأشجار بصفاتها الواقعية لكي تتفاعل مع المتلقي وتحيله إلى أنظمة شكلية ربما تشابه الأشكال الواقعية للقصر ذاته، أو هو يريد التأكيد على عدم انفكاك المشهد من قيمه التعبيرية الواقعية وإن كان مشهداً هندسياً رمزياً.

وتتمحور المضامين التي يحتويها الشكل في جانبين، الأول وهو الوظيفي الجمالي، والثاني وهو السياسي، فتؤكد الأشكال الهندسية المجردة على الوظائف الجمالية خاصة في الشريط الزخرفي المنفرج إلى اليمين وإلى الشمال، بينما تؤكد الهندسة المعمارية للقصر حضور صاحب القصر بعلاقة الحضور والغياب.

نموذج عينة:	(4)
اسم العمل:	شجرة مع مناظر حيوانية. قصر خربة المفجر. الاردن.
اسم الفنان:	مجهول.
تاريخ الانتاج:	العصر الأموي، 105هـ - 125هـ (724م - 743م).
القياس:	.....
المادة:	فسيفساء.
العائدية:	.....



ترتبط تكوينات الشكل ارتباطاً مباشراً بمظاهر الطبيعة، بسماتها ومظاهرها الواقعية والبرية المتوحشة، وهذا واضح من فكرة القوة المتمثلة في شكل أسد او في شكل الغزال الذي يصور الضعف، وكأننا امام قوى متصارعة وجدت بمثابة الجدلية في عالم يسوده منطق البقاء للأقوى، ويبدو هذا الكلام منطقياً ما دام

الارتباط متحققاً بعالم البهيمية، إلا أن وجود هذا العمل الفني في قصر يعود إلى أحد حكام الإسلام يؤشر دلالات أخرى تضاف إلى تلك الدلالة الطبيعية.

لقد اعتاد الفنان الشرقي بشكل عام ومنذ عصر السومريين على تمثيل مثل هذه المشاهد غير أن الفكرة في تمثيل مشاهد الصراع تأخذ منحى آخر، ففي الوقت الذي كان يرمز شكل الأسد إلى الموت فإنه يعني في الفترة الإسلامية القوة والهيمنة أو الحضور القوي لمبدأ القائد على الرعية خاصة وأن مشاهد الأسد في الفن الإسلامي تنطوي على دلالات ملوكية، وهذا ما يؤكد وجود هذا العمل الفني في قاعة الجلوس الخاصة بالحمّام الملكي وتحديدًا على منصة مرتفعة يجلس عليها الحاكم الأموي للإشارة إلى خصوصيتها كمشهد ذي دلالات ترتبط به، والغريب أن مثل هذه المشاهد افتقرت إليها الأماكن العامة مما يؤكد خصوصيتها تجاه عنصر الهيمنة لدى الحكام.

احتوى المشهد على ثلاثة غزلان وأسد ينقض على فريسته في يمين الناظر، وقد رتب الفنان المسلم عناصر المشهد بشكل متناظر، إذ وضع في وسط العمل الفني شجرة مورقة مثمرة يبدو أنها شجرة تفاح أو سفرجل، وقد سميت هذه الشجرة بشجرة الحياة، والباحث لا يؤكد مثل هذه التسمية لارتباطها بالفكر الميثالوجي الذي خلا منه الفكر الإسلامي. وقد وضع الفنان إطاراً لهذا التكوين الهرمي وهو عبارة عن قوس مزخرف يحيط بالعمل الفني على هيئة البوابة، وقد عالج الفنان الزوايا العليا لزخرفة نباتية وهو بهذا حاول البدء بهذا الإطار بثلاثة مستويات من التشكيل الزخرفي، إذ وضع في الشريط الزخرفي الأول تقاطعاً بين خطين سميكين ليبدو أن الناظر انهما ملفوفان، ثم وضع في الخط الثاني ازهار اللوتس وكأنها مفروشة في الشريط الأول إذ انفتحت تيجانها إلى الخارج، وهو بهذه المعالجة أتاح لنفسه نمطاً أكثر عقلانية ليجد مبررات لملئه الزوايا العليا



بالزخرفة النباتية فتدرج بذلك من الزخرفة الهندسية إلى الزخرفة النباتية، فضلاً عن كون هذه الأطر تشكل حصراً للموضوع الرئيسي المتمثل بصراع الطبيعة المحملة بدلالات غير صعبة التفسير.

حاول الفنان في هذا العمل الفني ان يقترب من سمات الشكل الواقعي وذلك من خلال تجسيمه لمفردات الانشاء التصويري واعطاء الحدود الكفافية لكل شكل منها. فالاشكال نتيجة لشدة التجسيم تبدو مشابهة للواقع حتى انه استطاع ان يحقق فكرة الموضوع من خلال اقتناصه الدقيق لحركة الأسد المنقض على الفريسة، وهو بهذا يؤكد مشابهة الاشكال بشكل جزئي، الا ان علامات الاشكال انفتحت مبتعدة لما هو ذهني كي يؤكد عقد الصلات بين ما هو حسي من جهة وما هو عقلي من جهة اخرى.

اما الدلالات التي احتواها المشهد فهي لا شك تؤكد حضور الحاكم وضعف الرعية، وهذا ما اعتادت عليه قصور الحكم الأموي، بينما تعذر عرض مثل هذه المشاهد في الأماكن العامة، لذا يمكن القول بان الدلالات التي يؤكد عليها هذا العمل هي دلالات واقعية ذات مضامين اجتماعية على الرغم من هذا الحكم قد يبدو مخالفاً لبنية الحكاية التي تركز عليها المشهد، غير ان الكاتب قد أطلق حكمه هذا على الدلالة المستشفة من المشهد وليس على المشهد ذاته (المضمون)، وقد حاول الفنان المسلم ان يظهر الشكل بمظاهره الواقعية حتى في تعامله مع خط الأفق، وحتى في طريقة ملئه للفضاءات المحيطة بالإشكال، فقد استخدم الخط كعنصر مهيمن للتشخيص أو للتمييز بين مفردة واخرى مستعيناً بذلك بالقيم اللونية التي اضافها على الخطوط من جهة وعلى الاشكال من جهة اخرى، فعند النظر الى جذع الشجرة مثلاً نجده مكوناً من مجموعة خطوط داكنة من الخارج وصفراء قانية في الوسط، كما انه فعّل توزيع المساحات اللونية بشكل

حاد ليؤكد فهمه الشخصي في حدود التجربة المتعلقة بالتدرج اللوني اذ رسم الشجرة مثلاً بثلاثة ألوان داكنة، ومضيئة، ومرحلة متوسطة بينهما، وكذلك فعل مع أشكال الأسد والغزلان محاولاً بذلك الاقتراب من الواقع بقدر المستطاع.

اما عن حجوم الاشكال في المشهد التصويري فيبدو انها تناسب واقعي او تشخيصي فالأسد احتل حجماً أكبر نسبياً من الغزال، كما ان الشجرة بدت الأكبر حجماً بحيث انها هيمنت على المشهد بشكل عام فكانت لها السيادة على سائر الاشكال. وقد بين عنصر الفضاء علاقة هذه الحجوم بعضها ببعض الآخر، اذ حاول الفنان ان يؤكد عنصر الفضاء من خلال عملية التوازن الشكلي المتقابل او المتناظر حتى في تقابل اغصان الشجرة وثمارها في بعض الأحيان.

ويؤكد هذا المشهد حيوية المخيلة وامكانية استرجاعها لصور الذاكرة التي اعتمدت على المشاهدات والمراقبة العقلية لخزن صور تعلق بصياغة هذا المشهد، الا ان الفنان على الرغم من مقدرته وبراعته في تصوير هذه اللحظة الحرجة المتمثلة بالانقضاخ على الفريسة، أهمل بيان المواقف الانفعالية للحيوانات الأخرى - خاصة وانها تواجه خطر الموت والهلاك المتمثل بهجوم الأسد- مثل الخوف والهلع. اذ ظهرت الغزالتان الأخريتان وهما يأكلان العشب بسلام غير مكترئين بما يحديق بهما من مخاطر ودون ظهور امارات للخوف والهلع عليهما. غير ان التبرير الذي يمكن ان تبرر به مثل هذه الحالة هو محاولة تأكيد الفنان على الحالة التي كانت عليها الغزلان قبل قدوم الاسد مهاجماً، هذا ان افترضنا دلالة المشهد الواقعية، اما لو بحثنا العلاقات المستقرئة فاننا نجد هيمنة الحاكم على الرعية. او ان نستدل بمقولة: ان الأسد ملك الغابة والحاكم ملك الرعية. ويمكننا ان نستنتج من هذا العمل محاور المطابقة الحسية مع الواقع وبطرق تكاد تكون احترافية خاصة في تمثيل المشهد واختيار حدث معين ليمثل-بعد حالته إلى أنظمة دلالية-حكاية فيزيقية من جهة، وميتافيزيقية من جهة أخرى.

(5)	نموذج عينة:
موسيقيان وفارس / قصر الحير الغربي-الأردن.	اسم العمل:
مجهول.	اسم الفنان:
العصر الأموي، ق 2 هـ (8م).	تاريخ الانتاج:
.....	القياس:
تصوير جداري بالألوان المائية.	المادة:
المتحف الوطني - دمشق.	العائدية:



تمثل العينة احد الرسوم الجدارية في قصر الحير الغربي نُقش بالألوان المائية وهو عبارة عن ثلاث لوحات جدارية ضمها إطار مستطيل محلى بورود ذات أربع أوراق، ولم تظهر اللوحة الثالثة لإصابتها بالتلف كما يؤكد ذلك بعض المصادر العلمية، وقد فصل بين اللوحتين الجداريتين الظاهرتين إفريز يتكون من خطوط أفقية سميكة ومتوازية.

تتضمن اللوحة في الصف الأعلى شخصين يمثل احدهما عازفة عود بينما



يمثل الآخر عازف ناي، وقد وقف كل منهما تحت عقد مقوس وفي حالة تقابل مع الآخر. وقد تقدمتهما آنية زهور مع تشكيلات زهرية، وقد ظهرت الأشكال الواقعية جميعها على خط واحد، كما يلاحظ فوق العقدین زخرفة نباتية متعددة. في حين تتضمن اللوحة الجدارية في الصف الأسفل فارساً يمتطي صهوة جواده وهو في حالة صيد، وظهر وهو يلاحق غزالتين ويصوب قوسه ونبله نحوهما وقد سقطت أحدهما على الأرض جريحة في حين هربت الأخرى إلى الامام وهي تلتفت إلى الفارس. خلت الأشكال الأدمية في اللوحتين من السحنة العربية الإسلامية، حيث تجرد وجها الفارس والموسيقى من اللحى، كما ان ملامح الأشخاص وهيأتهم العامة تؤكد على ابتعادهم عن المظهر الشكلي الذي يمتاز به العرب المسلمون، ويبدو ان الفنان قد تأثر بالفن الساساني، فملامح الأشخاص وتصاميم ملابسهم وزركشتها توحى جميعاً بالسحنة الساسانية التي تظهر من خلال استدارة وجوههم ووسع حدقات عيونهم ونضارة بشرتهم. وبالرغم مما أضفاه الفنان بالإطار الزخرفي من ناحية جمالية على اللوحتين الا انه اراد ان يكسب المشاهد التصويرية مسحة اسلامية من خلال استخدام الوحدات الزخرفية وتكرارها على مدى الاطار ليعطي بذلك صفة الاستمرارية التي توحى باللانهاية، وبذلك يجسد مفهوماً من المفاهيم الإسلامية التي تقول بالانهاية المطلق وعدمية الفراغ، فضلاً عن كونها زخرفة نباتية وبالإمكان تأويلها إلى استمرارية الوجود، ومن هذه العلاقة الوظيفية أراد الفنان ان يزاوج بين ما هو مادي وبين ما هو روحي، وما هو جزئي بما هو كلي ليحقق بذلك التوازن بين متطلبات الجسد مع متطلبات الروح. وهذا ما يكشفه مضمون العمل الفني اذ تناول فن الموسيقى في الصف العلوي وفن الصيد في الصف السفلي، فهذه المضامين فيما بينها تباين حاد موضوعياً، وعليه فالفنان حاول ان يخلق وحدة

شكلية لهذه المتباينات التي تهتم بالذهن أو العقل (الموسيقى) أو التي تهتم بالجسد (الصيد)، وعلى العموم فاللوحتان تعكسان مظهراً من مظاهر الترف فهي لا تحمل مضموناً دينياً بل مضموناً سياسياً ترفيهياً خاصة وانهما قد وجدتا في احد قصور السلاطين الأمويين، وهؤلاء ممن كانوا يتشبثون بالحياة الدنيا وزيتها.

ان طريقة عرض أكثر من محتوى في موضوع واحد هي من الطرق النادرة جداً في الفن الاسلامي وهذا ما يؤكد ان هذا العمل الفني جاء من خلال التأثيرات السياسية أو الاقتصادية أو ان الفنان ينتمي إلى بلدان بعيدة كانت تهتم بهكذا فنون، ولأسباب عديدة قُدر له ان يعمل مثل هذا المنجز الفني في البلاد العربية، هذا ان كان الفنان مسلماً ومن غير العرب، اما ان كان من المسلمين العرب فهو يعني انه متأثر اما بالفنون الساسانية أو بالفنون البيزنطية وكلا الفنيين في مرجعياته الأسلوبية احتوى على اعمال فنية في موضوع كما في هذا العمل الذي احتوى على ثلاثة مواضيع.

خلا العمل الفني من المنظور اذ لم يتعامل الفنان مع وحدات الاشكال وقيم جمالياتها التعبيرية بشكل احترافي عدا انه حاول ان يعرض كل الموجودات بشكل يقارب أو يلامس السطح وكأنه يتصرف كما يتصرف منفذ مسرح الدمى، فهو يحاول عدم حجب أي شخصية اخرى، مما يشير ذلك إلى فقدان المنظور وظهور الاشكال التصويرية بشكل مسطح.

ويبدو من خلال هذين الاغريزين ان الفنان حاول ان يعرض أكثر من مكان، الأول الإفريز العلوي الذي حاول ان يعرض فيه جانباً مقتطعاً من جوانب الاحتفال التي يبدو انها مقامة داخل القصر، اما الافريز السفلي فحاول ان يعرض فيه مكاناً آخر هو الصحراء أو الغابة الا انه لم يعط المتلقي أي دلالة حول صورة المكان الفعلية للافريز الأسفل عدا علامتين فهما الغزالتان وزوج

الكلاب في الجهة العليا من يسار الناظر للذان يجريان خلف الفارس، وبشكل عام فإن المشهد يشير إلى الفضاء الواسع الذي نستطيع من خلاله تصور مشهد الصيد، فالصيد بالضرورة يحتاج إلى المكان الرحب. ان محتويات هذا العمل تشير إلى عدم اهتمام الفنان بالنسب والتشريح اذ لم يكثرث بتشخيص الدافع حتى في مسألة مراعاة الحجوم كنسب واقعية كالنسبة بين حجم الفارس وحجم الحصان أو بين حجوم هذه الاشكال وحجوم الحيوانات الاخرى في المشهد.



(6)	نموذج عينة:
راقصتان - قصر الجوسق، سامراء - العراق.	اسم العمل:
مجهول.	اسم الفنان:
العصر العباسي، 221 هـ - 224 هـ (836-839) م.	تاريخ الانتاج:
.....	القياس:
رسم جداري ملون.	المادة:
.....	العائدية:



يمثل الشكل راقصتان متناظرتان في الحركة، وقد جعل منهما الفنان نموذجين متقابلين في الدوارق والأواني وحتى في عدد الصفائر وارتفاع حركة الايدي والأرجل، ووضع الشال والمئزر الذي ربط به الخصر، بل جعل الفنان مفهوم التقابل حتى في حركة سكب الشراب، إذ ان أحدهما تملأ إناء الأخرى، والمشهد بشكل عام يتخذ من تكوين المستطيل قواماً خارجياً لغرض حصر الموضوع وملء كل فضاءات المشهد التصويري، غير ان الحركة تبدو وكأنها

حركة هندسية أو معمارية لشدة حضور التقارب ما بين الهيكل الجزئي أو التفصيلي لشكل كل راقصة على حدة، وهذا مما حقق نوعاً من التوازن الرياضي ينسجم مع الموضوع المنفذ بطريقة تكاد تكون واقعية أو تشخيصية لإمتناع تحقق مثل هكذا تقابل رياضي هندسي محسوب في كل وحدات هذا العمل خاصة إذا ما وضعنا في نظر الاعتبار انهن في حالة الرقص.

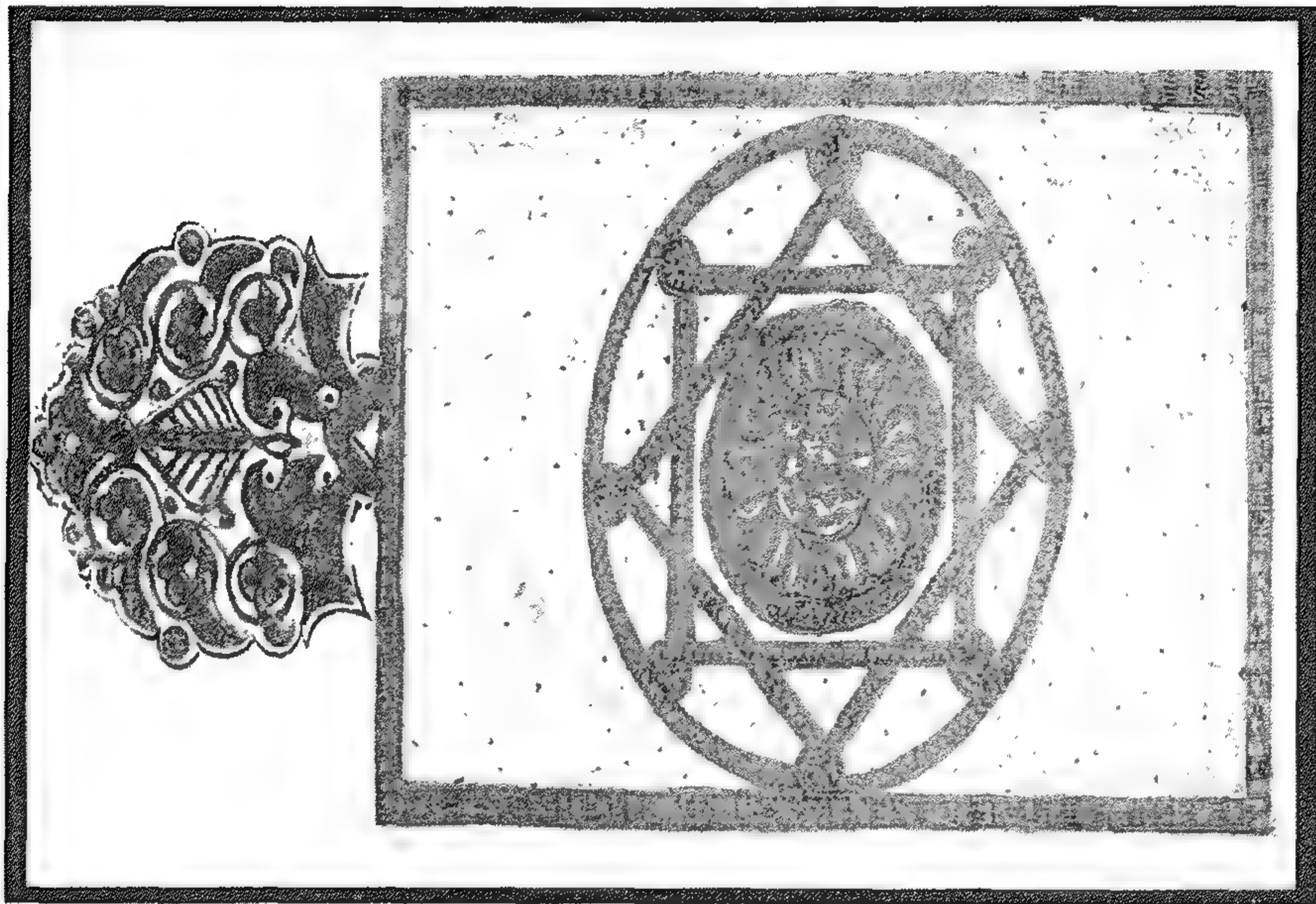
حقق الفنان في هذا العمل الفني سمة التوازن وذلك من خلال مقابلة الأشكال حتى في مفهوم الانوثة، أو انه أراد التأكيد على هذا التقابل ليؤكد حضور النساء في مثل هكذا قصر، وهو كخطاب جمالي يؤكد أهمية الراقصة ومقدرتها على فعل ما يمكنه ان يكون مفتاحاً لرضا أو استحسان الخليفة العباسي، فقد كانت هذه المظاهر المبتذلة جزءاً من حياته، الأمر الذي دفع الفنان للإهتمام بكل ما هو جزئي أو تفصيلي لغرض تعميمه على كل الراقصات، وهذا هو الذي دفعه لإنشاء منظومات شكلية جمالية متقابلة، وقد فرّق بينهما بمغايرته للون ثياب إحدهما عن الأخرى، فقد جعل ثوب التي إلى يسار الناظر باللون الأحمر، والتي إلى يمين الناظر باللون الأبيض، وميّز بين كليهما بوضع شال مختلف لونياً كما هو مبين في المشهد التصويري، غير أن وحدة الاشكال وعلى الرغم من جماليتهما كمنظومات متقابلة خلت من وجود علامات تؤكد عروبة هذه الراقصات إذ تشير إلى سحنة أسيوية، وقد خلا العمل الفني من أي علامات تؤكد على زمان ومكان حدوث فعل الرقص، غير ان مجموعة أحجار ملونة وضعها الفنان في أسفل وسط اللوحة فتحت الدلالات لأن يكون مكان الرقص في إحدى سوح القصر. أما الزمان فيمكن القول بانه زمان حدوث هذه الرقصة، فهو لا يحاول التأكيد على المكان أو الزمان بما هما مكان وزمان خارجيين وإنما يريد مكان الرقصة وزمانها من دون أي قيد آخر، وهذا ما يؤكد ان الزمان والمكان هما غير مشخصين، وهذا ينسجم مع الافتراض الذي

افترضه الفنان لهاتين الراقصتين، الأمر الذي يفسر شدة التقابل فيما بينهما ويؤكد احتراف كل منهما خاصةً وهما في قصر الخليفة الذي عرف بانه قصر منفتح في تعامله مع هذه النسوة بغض النظر عن حرمتها أو شرعيتها وذلك استناداً لما ينصّ عليه المؤرخون، غير ان محاولة الفنان في العصر العباسي بالاقتراب من محاكاة الواقع وتشخيص ما هو محرم من شخصيات آدمية ربما يكون بمثابة الأداء الطبيعي خاصة ونحن نعلم الانفتاح الواسع الذي حصل في العصر العباسي على الحضارات والأمم الأخرى. وحاول الفنان تقليل أهمية الفضاء من خلال ملأ سطح المشهد التصويري بمفردات الراقصتين، غير انه ابدى اهتماماً نسبياً بالعمق (البعد الثالث) من خلال أبعاد كومة الأحجار إلى الخلف مما يعطي ذلك شيئاً من الإحساس بالعمق أو البعد المنظوري ويظهر ذلك واضحاً من خلال توازي نقطة وقوف أرجل الراقصتين وابتعادهما عن نقطة وجود كومة الأحجار على الأرض، وهو بهذا يضع حساباً لمحتويات الشكل خاصة في حساب أبعادهما مما يجعله في هذه الفرضية (تقابل الراقصات) أقرب إلى الواقع على الرغم من وجود التسطيح في بنية هذا العمل، فالاشكال بقيت مسطحة دون تحقيق عمق معين في التدرج اللوني أو في الظل والضوء أو في المساحات اللونية، وعاكس هذا التسطيح وجود حساب مكاني بين الأحجار والراقصات، ولا يمكن اغفال ان التسطيح سمة غلبت أدائياً حتى على كومة الأحجار.

يعكس العمل مضموناً خطابياً تركز على تفعيل الجانب المادي واقصاء الجانب الروحي وكأنه يحاول بث مقولة أساسية في بنية تداوله وهي ان الجمال واللذة تكونان في الاغتراب عن الواقع بالشراب والنساء، وبهذا فان مضمون الخطاب مضمونٌ ماديٌ بحت.



نموذج عينة:	(7)
اسم العمل:	صورة لمقدمة القرآن الكريم - سوريا.
اسم الفنان:	مجهول.
تاريخ الانتاج:	العصر العباسي، (900م).
القياس:	(120 ملم × 285 ملم).
المادة:	احبار ملونة على ورق.
العائدية:	مكتبة جستر بيتي. دبلن. مجموعة رقم 1406.



يتألف الشكل من مساحة مستطيلة يتمركز في وسطها شكلاً بيضوياً ضم في داخله شكلين هندسيين متقاطعين أحدهما مستطيل والآخر متوازي أضلاع مائل شكلاً في تقاطعهما نجمة ثمانية ذات رؤوس معقودة لامست محيط الدائرة، وتحيط النجمة الثمانية بمساحة دائرية صُممت على شكل زهرة وقد شغلت قرصها الداخلي نقشة خطية غير مميزة، بينما أحيط القرص بحزوز خطية مقوّسة. انبثقت من هامش المساحة المستطيلة نقشة زخرفية على هيئة مروحة نخلية شغلت مساحتها

المنبسطة أوراق نباتية محورة. وقد نُقشت مساحة المستطيل بمحشوات على شكل أوراق نباتية كوَّنت في مجموعها شكلاً زخرفياً هندسياً جميلاً. ويصعب تحديد نشأة زخرفة الغرة الخاصة لهذه المخطوطة، وهي في الواقع نقل إسلامي واضح لصفحة الإهداء من مخطوطة لـ <ديوسقوريدس> البيزنطية الشهيرة التي كتبت في حدود (512م) أو صفحة مماثلة لها.

يتمركز مضمون الخطاب البصري على موضوع ديني ذي علاقة بالمقدس، فاهتمام الفنان بتزيين زخرفة الصفحة وتزيينها وإخراجها إخراجاً فنياً جميلاً دليل على ما يكنه الفنان من روح التعظيم والتبجيل للمطلق، وتطلعه إلى القرب من ساحته المقدسة. يتألف المشهد التصويري بشكل عام من أشكال مجردة، هندسية وزخرفية، كوَّنتها الخطوط المستقيمة والمنحنية بتقاطعاتها وتشابكها.

إن إضفاء سمة التجريد على المنجز الفني - من خلال الأشكال الرياضية - يعني ارتباطه بالجانب العقلي مما يحمل في مضمونه دلالات المطلق والكلي واللانهاثي التي كان الفنان يتوخى تجسيدها في نتاجاته الفنية لتكتسب رؤيته الفنية بذلك بعداً روحياً مستمداً من روحية المفاهيم والقيم العقائدية الإسلامية، فهو يبدأ عمله من خلال المجردات وبالابتعاد عن الماديات.

خلا المشهد التصويري من الأشكال الشخصية، وأراد من ذلك الفنان الابتعاد عن كل ما هو مادي من أجل إيصال المشهد بالعالم المطلق الأزلي لإظهار تأثيره بالعقيدة الإسلامية التي ترفض المحاكاة والتجسيم. وحرص الفنان على ملء كل جزئية من فضاء المشهد التصويري من خلال إضافة المحشوات الزخرفية المتمثلة بالمعينات والأوراق النباتية المجردة والتي خطها الفنان بطلاء مادي داكن يُدعى بمادة

((الصبيدج)) (\*)<sup>1</sup> إلى جوانب التصميم المركزي، كما عمد الفنان إلى توظيف الخط ملء الاشرطة الذهبية المكونة للأشكال الهندسية التي يضمها المستطيل، بالإضافة إلى إطار المستطيل وكذلك في المروحة النخلية التي تظهر في الهامش، إذ استخدم الخطوط المتوازية ملء الأوراق النباتية، وبهذه المعالجة الفنية يتغلب على المكان فيحل محله حركة ديناميكية تخاطب الروح. ومما لا شك فيه ان يسود مبدأ التسطيح على المشهد التصويري لارتباط الأشكال المؤلفة له بعالم المعقولات، فهذه الأشكال في طبيعتها ثنائية الأبعاد (غير مجسمة). ولتأكيد على مبدأ التسطيح، عمد الفنان إلى توزيع الأشكال الهندسية والزخرفية في أكثر من مكان واحد ما سبب ذلك انعدام مركز نظر ثابت في المشهد التصويري أدى بالتالي إلى انعدام المنظور البصري ما حقق للفنان هدفه في التحرر من ربة العالم المادي. غير ان ما يثير الجدل انه برغم التسطيح الذي هيمن على الخطوط العامة للمشهد التصويري منح الفنان الخطوط المقوسة المحيطة بقرص الزهرة داخل النجمة الثمانية بعداً تجسيمياً يوحى بالإحساس بالعمق.

وأضفى الفنان طابع الرمزية على مشهده التصويري من خلال تنسيق الأشكال وتشكيلها بصيغ فنية تعطي معاني ورموزاً ذات دلالات روحية لها صلة بعقيدته الإسلامية خاصة فيما يتعلق بعظمة القرآن الكريم وفيوضاته النورانية وفق رؤية صوفية. فقد عبّر الفنان من خلال الدائرة الكبرى عن تجليات المطلق، فالدائرة إنما ترمز إلى الإحاطة التي اختص بها الله تعالى على سائر الموجودات أو إلى الإفاضة الربانية العظمى في الكون الذي رمز له الفنان بالنجمة الثمانية التي تكونت من تقاطع المربعين وقد لامست رؤوسها الدائرية محيط الدائرة لتشير بذلك ربما إلى

(\*) الصبيدج: مسحوق ناعم لماع تستعمله النساء للزينة، وقد عرف لدى العامة في العراق بـ(السبداج). ينظر: (آتنغهاوزن، ريتشارد: فن التصوير عند العرب، مصدر سابق، ص: 212.



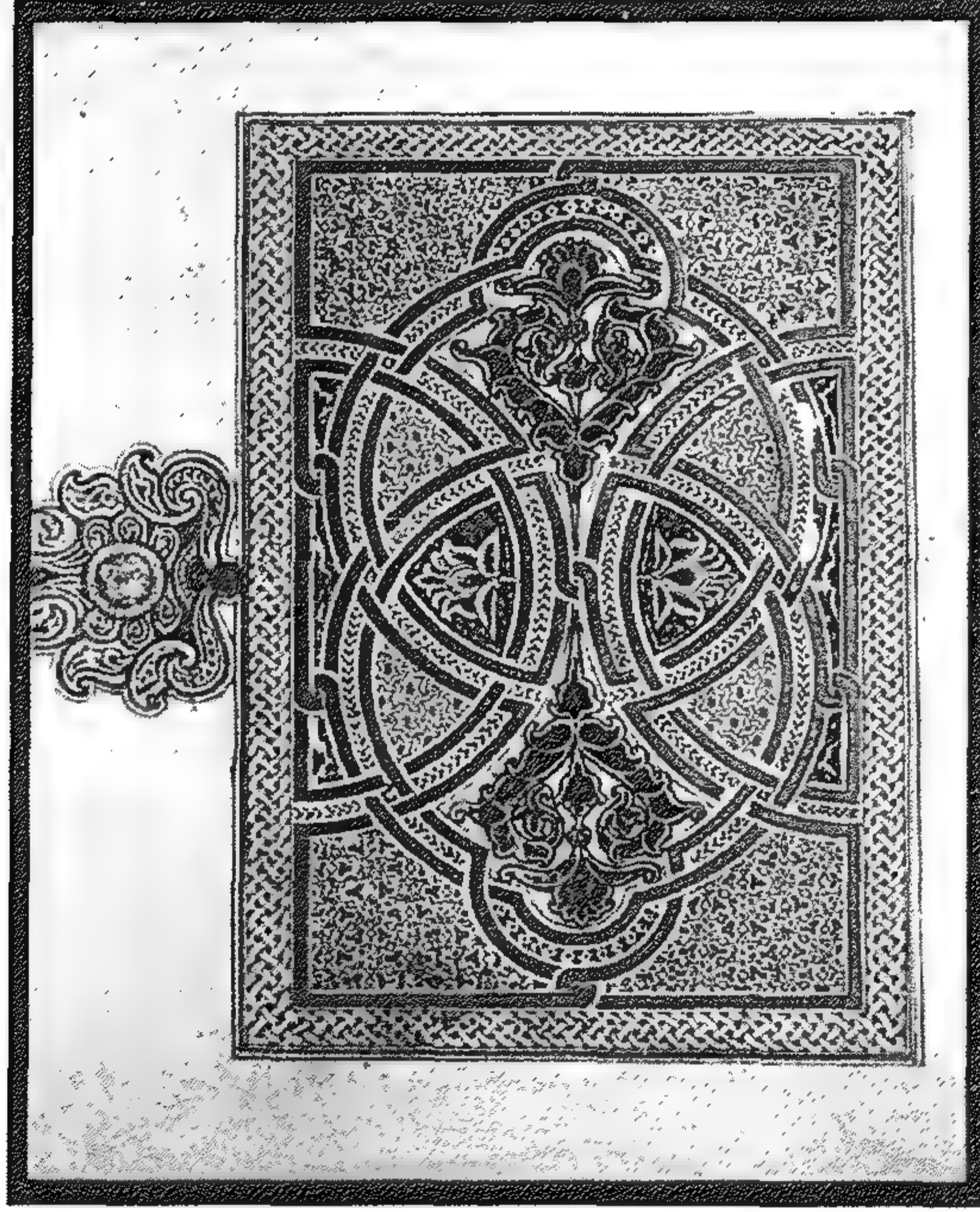
الحركة الدائمة للكون، كما عبّر الفنان عن دوران الزهرة، المتجلية وسط النجمة الثمانية، مع عقرب الساعة باستمرارية حركة الزمن وتقدمها نحو الأمام، وهذا المفهوم المستقبلي يعطي مدلولاً بأن القرآن الكريم هو ربيعٌ إلى ما لا نهاية يفيض بعبقه على الكون تماماً كالزهرة التي تدور. كما استخدم الفنان اللون الذهبي في تلوين الأشكال والخطوط والأشرطة المصفورة ليعطي بذلك مدلولاً على عظم خطر القرآن الكريم، فهو مصدر الحكمة والعلوم العقلية كما جاء في قوله تعالى: ﴿وَتَقْصِصْ كُلَّ شَيْءٍ وَهْدَىٰ وَرَحْمَةً لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ﴾<sup>(1)</sup>، فضلاً عما يحمله اللون الذهبي من دلالة جمالية حيث جعله الباري عز وجل أحد متممات الزينة في العالم الآخروي: ﴿يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَلُؤْلُؤًا وَلِبَاسُهُمْ فِيهَا حَرِيرٌ﴾<sup>(2)</sup>، ﴿يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِنْ سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُّتَّكِنِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ نِعَمَ الثَّوَابِ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا﴾<sup>(3)</sup>، وهذا ما يراه المسلمون في مفهومهم لدلالات اللون الذهبي. ولجأ الفنان إلى تحوير الأوراق النباتية داخل منبسط الورقة الكبيرة التي أراد أن يدلل بها على الآيات الخاصة أو الأحزاب أو مواضع السجود، غير أن هذا التركيب المجرد يختلف في تعقيده وفي إبراز صفته النباتية عن الصفة المجردة الخالصة للتصميم المركزي. ويمكن القول أن تحوير الأشكال الواقعية في المشهد التصويري ومحاولة إلغاء الجوانب الحسية منها إنما مرده إلى رفض الفنان محاكاة الواقع المادي لشعوره بتفاهته. ولشعوره أيضاً أن الملامح الحسية تعيق حدسه عن إدراك غايته وهي الجوهر الحق. وبرغم توجهات الفنان في تحوير الأشكال واختزالها لأبعادها عن صفتها المادية، تبقى العلاقة الجدلية بين المادي والروحي أو بين التشخيص والتجريد قائمة في المشهد التصويري.

(1) سورة يوسف، الآية: 111.

(2) سورة فاطر، الآية: 33.

(3) سورة الكهف، الآية: 31.

نموذج عينة:	(8)
اسم العمل:	صفحة مزوقة للقرآن الكريم بغداد-العراق.
اسم الفنان:	علي بن هلال المعروف بابن البواب.
تاريخ الانتاج:	العصر العباسي، 391هـ (1000م).
القياس:	(177 ملم × 135 ملم) مساحة المستطيل؛ (134 ملم × 91 ملم).
المادة:	احبار ملونة على ورق.
العائدية:	مكتبة جستريتي. دبلن، مجموعة 1431، ورقة 285، الصفحة اليمنى.



تمثل العينة صفحة للقرآن الكريم يرجح ان تكون قد خطت من قبل علي بن هلال المعروف بابن البواب، اذ اعتاد الخطاطون وضع صفحة زخرفية قبل ورود النص القرآني للاحتفاء به ولتعظيمه دلالة لأهميته ولقداسته. حاول الفنان، ومنذ القدم، ان يؤكد اهمية العلاقات الهندسية في منظومات

شكلية جمالية خالية من المعنى المشخص، وذلك لان الفكر الرياضي او العقلي اهتم ومنذ البداية بالتعميمات الكلية التي تتصف بانها تمتلك سمات وخصائص المفهوم من جهة والتمثيل لهذا المفهوم من جهة اخرى، فالمشهد وان كان مركباً بطريقة هندسية مفاهيمية الا انه يحتوي على تفاصيل جزئية كثيرة هيمنت عليها الخطوط المستقيمة والمنحنية.

يتكون المشهد من مستطيل ملحق بتكوين شبه دائري من منطقة الوسط على جهة يسار الناظر بشكل متناغم لا يدعو الى النفور بل على العكس يؤكد انسجامه المباشر بشكل عام، كما ان هذا الشكل الملحق بالمستطيل يعد مؤشراً لاتجاه قراءة النص القرآني. احتوى المشهد التصويري على وحدات زخرفية متنوعة نظمت بشكل متقابل، اذ وضعت فيه اشكال هندسية مجردة واشكال نباتية واقعية، الا ان الفنان المسلم حاول ان يخلق منها مركزاً افتراضياً في نقطة الوسط، وانما يؤكد هذا المركز، الاشكال النباتية المتقابلة السيقان مع اختلاف وتباين درجاتها اللونية، الا ان المشهد بشكل عام مشهد هندسي زخرفي مجرد وضع الفنان في الحافة الأولى شريطاً زخرفياً يحاكي شكل الضفيره، ثم وضع مستطيلاً آخر تقطعه دوائر متقابلة مثلتها بخطوط مذهبة ومتداخلة فيما بينها، ثم وضع في الداخل دائرتين متداخلتين مع بعضهما البعض وكأنه يحاول ان يجد نوعاً من العلاقة الهندسية الرياضية للأوضاع الأربعة المتقابلة في بنية الشكل المستطيل، فالاشكال الثابتة اربعة والدوائر مع انصاف الدوائر اربع وصفائر الشريط الزخرفي اربع، والأزهار ذات الحدود الكفافية الحمراء اربع، والأزهار ذات الحدود الكفافية السوداء اربع، وهكذا يشغل هذا الشكل بنظام التريع



والتدوير وبشكل منسجم محققاً كل علاقات السمترية بشكل موسيقي منظم ومتجانس وكأنه يريد التأكيد على الكثرة التي يشير إليها بنوع من الجدلية الصوفية التي أكد عليها الفكر الإسلامي من خلال تمثيل أو تأكيد المفاهيم للأجزاء الواقعية الخارجية، فما بين الشكل الهندسي المرتبط بالذهن وما بين الشكل النباتي المرتبط بالواقع يحاول الفنان أن يؤكد جدلية العلاقة بين الجسد والروح، وبين الحسي والعقلي، بين النسبي والمطلق وما إلى ذلك من المفاهيم الثنائية المتقابلة، ويبدو أن هذا الموضوع مصمم لأن يكون مفتاحاً تأملياً للنص القرآني والذي بدوره يؤكد حضور هذه المفاهيم المتقابلة. ويحيلنا الفنان إلى الفكر الإسلامي الذي أشار إلى بنية الكون الدائرية التي تبدأ من أصغر جسم مادي (الذرة) إلى أكبر مجرة بشكلها الدائري والذي اختاره الباري عز وجل ليكون ممثلاً لعالم الحس، فأينما وجد الشكل الدائري فهذا يعني أنه مرتبط بعالم الحس، وأينما وجد الشكل المستقيم فهذا يعني أنه مرتبط بعالم الذهن أو العقل، وهذا الشكل يؤكد هذه الجدلية. كما أن لعامل الكثرة والتعدد في مظهرية الشكل الزخرفي مع مفهوم سعة الرقم (4) الذي يؤكد حضوره دلالة الجهات الأربعة وبالتعاون مع اختيار شكل الزهرة يعطي مدلولات كثيرة، منها كثرة المفاهيم وكثرة الأحكام وكثرة المنطلقات التي ترتبط بجوهر العقيدة الإسلامية والتي فيما لو طبقت سيشعر العالم بالسعادة تماماً كمشهد الزهور المتناثرة. والفنان بهذا حاول أن يكتب نصاً بلاغياً أشد قدرة على التعبير عن الأشكال التشخيصية، وهذا ما يؤكد سعة المفاهيم في الفن الإسلامي ويؤكد سموها العقلي على الأشكال التشبيهية المحرمة، أو التي وصفت أنها مكروهة.

منح الفنان الخطوط الخارجية ثلاث ألوان هي الأحمر والأسود والبني في حين منح المساحات ألوان ترابية متدرجة من أشدها قتامة إلى أخفها بريقاً وكأننا ننظر إلى عمل فني مطعم بدرجات لونية على الرغم من تباينها إلا أنها تشكل انسجاماً لونياً خطياً متجانساً في فضاء متداخل ومتشعب إلى المستوى الذي يكون فيها تعقب الخطوط متعة تحتاج إلى تأمل وكأن الفنان يريد إشعار المتلقي باستمرارية الخطوط دونما توقف أو بشكل أبدي مستمر بهذا الانسجام المفترض أو المتخيل، وكأنه بهذه الأشكال الدائرية يحاول بث مفهوم الحركة المستمر داخل مجال المربع، وهو بهذا يؤكد عنصري الزمان والمكان كشائيات متقابلة يجمعها وسيط الحركة المستمرة لعين المتلقي عندما يشاهد هذا العمل.

نموذج عينة:	(9)
اسم العمل:	كتاب الترياق. شخصية هامة تجلس القرفصاء. الموصل - العراق.
اسم الفنان:	مجهول.
تاريخ الانتاج:	العصر العباسي، (1199م).
القياس:	.....
المادة:	احبار ملونة على ورق.
العائدية:	دار الكتب القومية - باريس.



صُمِّمَت العينة لتكون غرة كتاب مخطوطة الترياق، وتتألف من مساحة مستطيلة مقسمة إلى ثلاثة أقسام، يشكل القسمان الأعلى والأسفل شريطين زخرفيين ضمّا كتابات عربية بالخط الكوفي باللون الأزرق، بينما يشكل القسم الأوسط مساحة مستطيلة ضمت أغلب الأشكال المؤلفة للمشهد التصويري، وقد ظهر في وسطها دائرة كبيرة ذات اطار سميك انبثقت عنه التفافات دائرية أربع تركزت على محاور الاتجاهات الأربع، وينتهي دورانها عند الجهة السفلى بانفصال محيطها إلى جزئين رفيعين مما يوحي ذلك بان الشكل عبارة عن حيتين اشتبكتا والتفتا



حول بعضهما من الأعلى والأسفل ليكونا مساحة دائرية (المساحة الحمراء اللون)، وقد شغلت هذه المساحة صورة سيدة جالسة القرفصاء ويبدو من هياتها انها ذات مكانة اجتماعية مرموقة، وتحمل بيدها طوقاً دائرياً هو أقرب لشكل الهلال، وعلى جانبيها تظهر فتاتان تبدوان أصغر حجماً، بينما تقف أربع فتيات مجنحات وهنَّ يُحِطْنَ بالدائرة ويشرن بأعينهن إليها ويمسكن بأيديهن بها.

يتمركز الخطاب البصري على مضمون علمي حيث يتناول أحد الموضوعات الطبية التي يختص بحياة الناس اليومية وهو موضوع العقاقير وأهميتها في الشفاء، وقد ربط الفنان الموضوع بالأفعى باعتبارها أحد الرموز التي يشار بها إلى الحياة والشفاء والطب. اقتصر المشهد التصويري على العنصر النسائي على اعتبار ان المرأة إنما ترمز للعطاء والخير، وهذا ما يظهر تأثر الفنان بالفكر الفلسفي القديم، فقد كانت المرأة محط تقديس الشعوب القديمة التي قرنت المرأة بعطاء الأرض ونمائها، وتمثل التقديس بعبادة الآلهة الأم كونها رمزاً للعطاء والخير. وربما ليمنح الفنان المشهد التصويري أكثر جذابية وليستقطب عين الناظر ويشير اهتمامه نحو الموضوع الذي تؤكد عليه المخطوطة.

زواج الفنان بين العالم المادي والعالم المثالي، فبرغم الاشكال الواقعية التي استعارها من العالم المادي، أضفى على المشهد روحية عالية من خلال الاشكال المجردة داخل وخارج الإطار الزخرفي، فكان الإطار مُفعماً بالوحدات الزخرفية والكتابات الكوفية ليناغم في بنيتة التجريدية الأشكال الهندسية المتمركزة وسط المشهد التصويري والمتمثلة بالطوق والدائرة المركزية وملحقاتها من الدوائر الأربع. ولم يقتصر الفنان على ذلك بل راح يناغم العالم الماورائي وفق رؤية حدسية صور من خلالها أشكالاً مركبة أو خرافية، كالفتيات المجنحات الأربع اللاتي شغلن زوايا أركان المساحة المربعة من المشهد التصويري، وحيوانات اسطورية كالتنين ليكسب

المشهد دلالات رمزية يعبر من خلالها عن المعنى الكامن في مضمون العمل الفني، وهذا ما يعكس تأثر الفنان بالفكر الاسطوري القديم، لا سيما الفكر الرافديني، فالحية تُعد من آلات السحر عند البابليين وفضلها انها تدفع الشر عن الإنسان.

ان محاولة الفنان التأليف بين عوالم فيزيقية وأخرى ميتافيزقية ربما يؤدي بالضرورة إلى فهم مضمون الشكل الداخلي، وهو استحصال الشفاء بالترياق من الأفعى، وهذه الغرائبية تثير الشوق لدى المشاهد لفهم مضمون العمل، فالتعبير عن الشيء من خلال رؤية روحية يكون أكثر عمقاً وأبلغ تأثيراً.

كما ان سعي الفنان للتأليف بين عوالم مختلفة في طبيعتها هي محاولة منه لنقل الصورة الذهنية للموضوع، وهذا مما دفعه إلى تجاوز المحدودات الزمانية والمكانية الطبيعية - والتي لا تنسجم إلا مع الرؤية المادية للأشياء - والتعبير عن فعل الحدث وفق رؤية روحية تنسجم مع زمان ومكان مطلقيين.

ولم يخلُ المشهد من الارتباط بالمطلق، فالحركة المتولدة من تكرار الوحدات الزخرفية في الإطار الخارجي تعطي طابع الاستمرارية وتوحي باللانهاية، وهذه مما تحمل في أعماقها معاني المطلق. كما يتجسد الارتباط بالمطلق من خلال الدائرة الكبيرة المتمركزة وسط المشهد التصويري التي إنما ترمز إلى الإحاطة التي اختص بها الله تعالى على سائر الموجودات، والفنان في هذا يحيلنا إلى الفكر الصوفي الذي يرى في الدائرة انها رمز لكمال الخلق الإلهي ورمز الوجود لعودة الإنسان على مدى حياته إلى النقطة الأساسية التي انطلق منها. ان هذا الارتباط الذي جسده الفنان في مشهده التصويري إنما أراد به الإشارة إلى ان الله ﷻ هو مصدر الموجودات وان مرجعيتها إليه، وهو تعالى وحده الذي يدبر أمر الخلق ويهيئ الأسباب لبقائه وسلامته، وما أمر الشفاء الا واحد من هذه الاسباب الذي يتحقق من خلال التكامل الوظيفي بين المخلوقات.

صوّر المشهد من زاوية نظر امامية فبدت الأشكال على نفس القدر من الحجم باستثناء الفتاتين داخل الدائرة المركزية اللتين بدتا أقل حجماً، وربما أراد الفنان من وراء ذلك إبراز مكانة السيدة في العمل الفني، وإن تصوير المشهد من زاوية نظر امامية أتاح للفنان اجتناب العمق (البعد الثالث)، كما أتاح له عرض أكثر عدد من الشخصوس وحال دون حجب بعضها للبعض الآخر، وهذا مما يعطي انطباعاً بعدم اهتمام الفنان بالمنظور البصري، وإن ما يؤكد ذلك عدم وجود نقطة نظر مركزية في المشهد، فالفنان اعتمد على مبدأ التشيت وأكد ذلك من خلال إظهار اختلاف بين مركزي الدائرتين الكبيرة والصغيرة وسط المشهد التصويري. فبدت الأشكال التصويرية- بعد سلب التجسيم واقضاء الظلال والأضواء عنها- مسطحة ذات بعدين.

عمد الفنان إلى ملء المشهد التصويري بالأشكال والوحدات الزخرفية للحيلولة دون تحقيق الفراغ انطلاقاً من معتقده الروحي الذي يرى أن الكون مليء بالموجودات ولا وجود للفراغ فيه. بل أن الفنان لم يأل جهداً في اشغال الفضاءات المتشكلة على سطوح ملابس الفتيات بالوحدات الزخرفية لتتناغم بذلك مع الاطار الزخرفي الخارجي للمشهد التصويري. وهذا ما يؤكد رغبته في الارتقاء بعمله الفني من العالم المادي المحسوس إلى العالم المجرد. وتبدو السحنة الاسيوية واضحة على مظاهر الفتيات وعلى هياتهن العامة. فالعيون الطويلة الضيقة والوجوه العريضة والبشرة البيضاء المشرابة بالحمرة، وكذلك الجداول الطويلة والملابس المزركشة والأجسام المشوقة كلها تشير إلى أن هذه الملامح لنساء آسيويات بل صينيات ما يوحي ذلك إلى تأثر الفنان بالفن الصيني القديم.



نموذج عينة:	(10)
اسم العمل:	فارسان من (كتاب البيطرة)، بغداد - العراق.
اسم الفنان:	مجهول.
تاريخ الانتاج:	العصر العباسي، 606 هـ (1210م).
القياس:	(120 ملم × 170 ملم).
المادة:	أحبار ملونة على الورق.
العائدية:	مكتبة متحف طوبقبوسراي: اسطنبول. رقم (2115) ورقة (57)
	الصفحة اليمنى.



يعد العمل أحد انجازات مدرسة بغداد للتصوير، وهو يمثل مخطوطة عن الطب البيطري.

يضم العمل في مشهده التصويري فارسين بزي عربي وهما يعتليان جواديهما، وقد أحيط رأساهما بهالتين للدلالة على سمو مكانتهما، وظهرت أجسامهما منحنية قليلاً إلى الأمام، في إشارة إلى السير الحثيث. واصطبغ أحد

الجوادين باللون الأبيض بينما اصطبغ الآخر باللون الأدهم، وظهرا وهما في انطلاقة سريعة نحو اليمين. فيما اكتست الحافة السفلى من المشهد بحشائش خضراء ونباتات تحمل في أغصانها زهرات حمراء.

تمركز مضمون العمل على أحد الموضوعات العلمية ذات العلاقة الخاصة بمعالجة الخيل، كذلك انصب اهتمام الفنان على شكل الجوادين الذين يمثلان الموضوع الأساسي في العمل والمخطوط بأكمله. يتميز العمل بارتباطه بالعالم الواقعي الحسي من خلال الأشكال المستعارة من العالم المادي، ويبدو اهتمام الفنان بالشكل الواقعي واضحاً من خلال إظهار النسب الصحيحة وتمثيل الحركة الانفعالية للأشكال المؤلفة للمشهد، علاوة على استخدام الخطوط في تمثيل الشكل، كذلك محاولاته لإخضاع الأشكال إلى نقطة نظر رئيسة واحدة للإيهام بالعمق وتصويرها وفق بعد منظوري. فهو قد صور المشهد من زاوية نظر جانبية لا أمامية وإلا لظهرت الأشكال أمام عين الناظر متراصة وعلى خط واحد، كذلك استخدامه لاسلوب التراكب الذي نشاهده في التصوير، حيث حجب الجواد الأبيض القريب إلى عين الناظر تفاصيل من جسم الجواد الأدهم وكذلك تفاصيل من جسم الفارس البعيد. كما ان ما يؤكد اهتمام الفنان بالعمق هو ظهور الفارس البعيد في مستوى أعلى قليلاً من الفارس القريب، مما يوحي ذلك إلى الإحساس بالعمق ثم الإحساس بالمنظور، كما صور الفنان أرجل الجوادين بكيفية يتحقق معها حركة توافقية تعطي نفس ذلك الإحساس بالعمق، كما عمد الفنان إلى خلق الإحساس بالمكان من خلال معالجته الفنية الدقيقة للألوان في الأشكال المصورة، فاللون الأحمر الذي منحه الفنان للباس الفارس القريب إلى عين الناظر، واللون الأبيض الذي منحه لجواده أعطى للشكل إحساساً بالحجم والقرب والوضوح، في حين منح لباس الفارس البعيد وجواده لوناً داكناً ليعطي المشاهد انطباعاً بالبعد عن

المشاهد. ولتأكيد اهتمامه بالمظهر الواقعي عمد الفنان إلى إبراز الأشكال في المشهد التصويري مستخدماً في ذلك تقنية التجاور اللوني التي تحول من دون تماهي الأشكال بعضها مع البعض الآخر نتيجة تقاربها وتداخلها اللوني، فقد حاول مثلاً تجنب ضياع شكل رأس الجواد الأبيض فرسمه بالتجاور مع اللون الداكن في رقبة الجواد الأدهم.

ان هذه الدلالات تؤكد جميعها على نزوع الفنان في هذا المنجز الفني نحو التشخيص وابتعاده عن التجريد، فليس هناك ما يشير إلى المجرد والروحي، كالمستويات المترابطة، والاختزال والتحوير وتعدد خط الأرض وزاوية نظر علوية، مما يوحي ذلك إلى ان الفنان قد عقد الصلة مع العالم المادي المحسوس دون المجرد، فالمشهد صور برؤية واقعية لا برؤية حدسية، هذه الرؤية الواقعية تكشف النقاب عن تأثر الفنان بالفن البيزنطي.



- (11) نموذج عينة:  
 اسم العمل: الاحتفال بعيد الفطر (المقامة 7) (\*) من مقامات الحريري، بغداد-  
 اسم الفنان: العراق.  
 تاريخ الانتاج: يحيى بن محمود الواسطي.  
 القياس: العصر العباسي الثالث، 634 هـ (1237م).  
 المادة: (243 ملم × 261 ملم).  
 العائدية: احبار ملونة على ورق.  
 المكتبة الوطنية-باريس، مادة عرب 5847 مجموعة شفر ورقة 19  
 الصفحة اليمنى.



(\*) وتدعى المقامة بالبرقعيدية. وهي تصف مشاهدات الحارث لمواكب الاحتفال بصباح عيد الفطر المبارك في مدينة برقعيد. وهو يقول في ذلك: ((لما اطل بفرضه ونقله واجلب بخيله ورجله اتبعت السنة في لبس الجديد وبرزت من من برز للتعديد)). (ينظر: النعيمي، ناهدة عبد الفتاح: مقامات الحريري المصورة. دراسة تاريخية أثرية فنية، منشورات وزارة الثقافة والفنون- الجمهورية العراقية، دار الرشيد، السلسلة الفنية (30)، بغداد، 1979، ص: 30).

يمثل الشكل احتفالية بمناسبة عيد الفطر المبارك، وهو يعطي صورة حية واقعية عن الحياة اليومية في العصر العباسي. يضم الشكل أربعة فرسان يمتطون الخيل ويرفعون بأيديهم بيارق زينت بزخارف، وتميزت الراية الأولى الأمامية بكبر حجمها وبأهدابها وجمال تزيينها، وظهر إلى مسرتهم رجلان وهما ينفخان بآلتي بوق طويل العنق وبينهما طبال ظهر وهو يقرع على طبلين وقد استقر على ظهر احد البغال، في حين تظهر في خلفية المشهد التصويري وباتجاه افقي خمس رايات مزينة بزخارف وآيات قرآنية، وتبدو السحنة العربية الاسلامية واضحة على ملامح المحتفلين وعلى مظاهرهم الشكلية. وتبدو على الاشكال المؤلفة للمشهد حالة تأهب لحركة ما تتجه من اليسار إلى اليمين، ويظهر المشهد التحام واضح لهذه الاشكال بعضها ببعض الآخر.

صوّر العمل بأسلوب واقعي تشخيصي، وقد استخدم الواسطي وسائل متعددة لظهار القيم التعبيرية في المشهد كالإيقاع والحركة ليعزز من خلالها مفهوم الحركة وكثرة المحتفلين؛ وكذلك حالة الصخب والضوضاء التي طالما ترافق مثل هكذا مراسيم للتأكيد على أهمية هذه الممارسات الدينية والاجتماعية والحفاظ عليها، وكأنه يريد توثيقها في اشكال صورية مرسومة، وكأن دوره يقوم مقام آلة التصوير (الكاميرا).

صوّر المشهد بطريقة فيها شيء من التصرف والخروج عن المحاكاة الصرفة، اذ رتب الفنان البيارق في الخلف وكأنها جدار من دون ان يبين لنا حاملها أو طريقة اسنادها على الارض، غير ان الفنان بشكل عام حاول مزج الصورة الواقعية المشاهدة في الخارج مع الصورة الفنية في هذا العمل الفني، وهذا ما يؤكد انه قد رسمها وفق مخيلته (صورة ذهنية).

ضم المشهد تفاصيل جزئية متعددة كالخطوط المنقوشة على البيارق

ونقوش العمائم والآلات الموسيقية وما إلى ذلك التفاصيل الواقعية، وهكذا كلها معطيات حسية. وبرغم واقعية الأسلوب الذي مُثل به الموضوع غير أن الواسطي استخدم أسلوبين لتمثيل الأشكال داخل المشهد التصويري، فقد أظهر الأشكال البشرية تبدو أكثر تسطحاً من الأشكال الحيوانية التي تميزت بقربها إلى الصورة الواقعية من حيث النسب والتشريح وزاوية الرؤية في التمثيل، بالإضافة إلى الحالة الانفعالية لها، وقد كثف الواسطي من إبراز صفات التعابير على وجوه الأشخاص، خاصة الموسيقين والتي تبدو أكثر تعبيراً برؤيتها الجانبية بخلاف ما ظهرت به وجوه الفرسان التي لم ترسم برؤية جانبية وإنما رسمت برؤية هي أقرب إلى الوضع الأمامي واكتفت بحركة العيون في اتجاه الموسيقين إلى خارج المشهد كدلالة اتجاهية للموضوع المتصور الذي هم بانتظاره، وهذا ما يشير إلى عدم اهتمام الواسطي بالمظهر الواقعي، وبالتالي بالمنظور الرياضي الذي يظهر الأشكال في بعدها الثالث رفضاً منه للايهام بالعمق واستبداله بمستويات بنائية متراكبة تتيح له أظهار الأشكال المؤلفة للمشهد. وعمد الفنان إلى عرض الأشخاص بشكل أفقي من خلال تصويره المشهد من زاوية نظر أمامية ليحول دون حجب بعضها للبعض الآخر، فظهرت الأشكال مسطحة وعلى خط واحد وجميعها متقدمة إلى الامام مبتغياً بذلك اضعاف صلتها بالمادة فبدت الأشكال متراكبة وكأنها مجموعة من الصور المصفوفة، والواسطي بذلك يعطي المتلقي احساساً بالمكان والتجاورات للأشكال لكنه لم يهتم بالعمق والابعاد الجسمية لها، وهذه سمة قد وجدت في فنون وادي الرافدين القديمة خاصة في الفن الأشوري لتمثيل الأشكال والتعبير عن الدلالة المكانية وتجاورية الأشكال في الواقع، فظهر الشكل الأول في المشهد بكامل تفاصيله متجاوراً مع ازاحة بسيطة مع الشكل الثاني له. ويبدو أن الواسطي قد تأثر بأسلوب الفن الرافديني في تمثيل



الأشخاص والذي كان يتغني فيه الوصول إلى جانب من الرمزية في الزاوية الأكثر تمثيلاً للشكل، فالمنظر الامامي الذي صور به الفارس الذي يحمل البندق الكبير المهدب لا ينسجم مع المنظر الجانبي الذي صور به الجواد الذي يمتطيه، والضرورة تقتضي خضوع الفارس إلى وضعية جواده وهو يمتطيه، والامر ذاته يظهر في تصوير عيون الموسيقين، فقد ظهرت عيونهم بشكل امامي رغم ان وجودهم قد رسمت بشكل جانبي وهذه الحالة لا تحقق هذا المشهد لرسم العين.

ويبدو عدم اكتراث الواسطي للمنظور من خلال عدم وجود مركز نظر ثابت يحدد البعد المسافي ومواقع الاشخاص والاشكال فبدت الاشكال جميعها بنفس الحجم وقد ابعدت عنها الأضواء والظلال فترى وكأنها منظورة من زوايا عمودية متعددة على اللوحة. ومما يؤكد على عدم اهتمامه بالايهام بالعمق أيضاً لم يكثرث الواسطي بالمنظور اللوني وبهدف التسطيح ومحاولة تقديم الاشكال البعيدة نحو سطح الصورة، فقد لونها باللون الاحمر الذي يوهم بالقرب كما هو ظاهر في بعض ملابس الفرسان وسيقان الخيل وفي احدى الرايات الخلفية الخمس، وهذا ما يشير إلى نقطة الافتراق بين الواسطي وبين فناني عصر النهضة الذين اعتمدوا المنظور الفيزيائي في رسوماتهم، فالفكر الذي يشتغل عليه الواسطي هو فكر اسلامي، وهذا ممن يعتمد الجمال الروحي، فجاء الواقع التشكيلي متوائماً مع هذه الغاية، فهدفه التحرر من علائق المادة والتخلص من ربقتها نزوعاً الى عالم المطلق، عالم الغيب الذي تتحرر فيه النفس من قالبها المادي، الا ان هذا لا يعني الانقطاع عن عالم المادة انقطاعاً تاماً، وانما تحويل الاشكال الواقعية باشتباكها مع معالجات تجريدية تعتمد فكر صوفي. وجعل الواسطي الموضوع المتصور- الذي يتأهب المحفل للمسير اليه- خارج المشهد التصويري، فكان نقطة جذب تستقطب اليها انظار المحتفلين مما منح المشهد حركة

عامة، من خلال الإيماءات والإيقاعات، تتجه من اليسار إلى اليمين أكسبت المشهد وحدة متماسكة فبدى وكأنه يسير في تسارع حركي واستمرارية لينتقل من حالة الزمن الواقعي (الطبيعي) الذي يتفاعل مع الموجودات الحسية إلى حالة الزمن التصوري الذي يتجاوز حدود الصورة المادية ليتفاعل مع المعقولات. وبذلك يحيل الواسطي المتلقي إلى حدسه أو إلى احساسه الباطن ليتكهن كيفيات الصور التي تتحقق عبر هذا التسارع والاستمرارية في الحركة عبر فضاء مجرد يتماهى فيه الزمان والمكان، وهذا ما يعطي دلالة واضحة ما للفكر الديني والفلسفي من تأثير كبير على تفكير الفنان المسلم وعلى روحيته. ولم يضيف الواسطي في تصويره للبيئة الطبيعية للمشهد، أي حيوية واكتفى بتجسيدها من خلال عدة وريقات ظهرت الى يمين الناظر وكذلك في اللون الترابي الصحراوي الذي ربما كان يشير إلى ان القافلة تقف في بيئة صحراوية رغم وجود بعض الأزهار الحمراء التي تناثرت على خط الأرض وبدت وهي عائمة في فضاء المشهد. غير اننا نلمس تلك الحيوية من خلال الإيقاع الحركي الذي أحدثه الواسطي في أعلى المشهد وفي أسفله، حيث سعى إلى كسر الرتابة الناشئة من التكرار في حركة أرجل الحيوانات في الجزء الأسفل وفي حركة الأشخاص في الجزء الأعلى من المشهد، فعمد إلى رفع عدة أرجل من أرجل الحيوانات التي بدت وكأنها جذوع أشجار متشابكة. في حين عمد إلى احداث ازاحة مكانية لموقع الشخص الطبال بتقديمه على سائر الأشخاص المحتفلين فظهر في حالة وثوب لقرع الطبل. ويبدو ان إيقاع الحركة في أسفل المشهد التصويري هو أكثر تصاعداً منه من الأعلى وتحديدأ في شكل الرايات المتراصفة، وهذا التوافق بين الحركتين يعطي إيحاءة بالحركة الكلية للمشهد.

نموذج عينة:	(12)
اسم العمل:	في مقبرة ساوة. (المقامة 11) (*) من مقامات الحريري، بغداد- العراق.
اسم الفنان:	يحيى بن محمود الواسطي.
تاريخ:	العصر العباسي، 634 هـ (1237م).
الانتاج:	.....
القياس:	احبار ملونة على ورق.
المادة:	المكتبة الوطنية- باريس. مادة عرب 5847.
العائدية:	



يمثل الشكل مجموعة من الأشخاص في مقبرة وهم يرتقبون موارد فقيد لهم إلى مثواه الأخير، وقد اعتري وجوه الرجال أسى وحزن وقد بدوا بعمائم

(\*) وهي المقامة السادسة. وفيها، زار الحارث مدينة ساوة وشعر بضيق فذهب إلى مقبرتها وهناك شاهد جنازة تدفن ومن حولها المشيعون يلطمون ويصرخون. ينظر: (النعمي، ناهدة عبد الفتاح: مقامات الحريري المصورة، مصدر سابق، ص 32-33).



وملابس بيضاء تعبيراً عن الحداد، بينما تظهر النساء وهن يلطن على وجوههن ويضربن على رؤسهن بالأكف اسفاً، وقد شغلت ثلاث منهن الزاوية العليا من الجانب الأيمن للتصوير في حين انزوت اثنتان منهن في أسفل الجهة اليسرى، بينما وقف حشد من الرجال بين المجموعتين. وتظهر إلى الورا منه قبتان متقابلتان يدوان انهما شاخصان من شواخص القبر وقد شغلنا الجزء الخلفي من المشهد التصويري وقد تخللها سعفات نخل، ويظهر المتوفى وهو مسجى امام المودعين، ويظهر شخصان وهما يهمان بإنزاله إلى القبر الذي بدت فجوته متميزة بلونها الأسود، في حين وقف شخص ثالث وهو يحمل بيده قبساً ليضيء للشخصين ظلمة الفجوة.

يعد المشهد من المشاهد الجنازية المقتبسة من الحياة اليومية للمجتمع، يتركز خطابه على فكرة الموت وما ينطوي عليه من وعظ واعتبار من خلال تذكير الإنسان بما يؤول اليه مصيره من نهاية محتومة ﴿كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ﴾<sup>(1)</sup>. يفيض المشهد بطاقة انفعالية عالية تتمثل بالتعبير المأساوي المتجسد في ملامح الأشخاص المودعين.

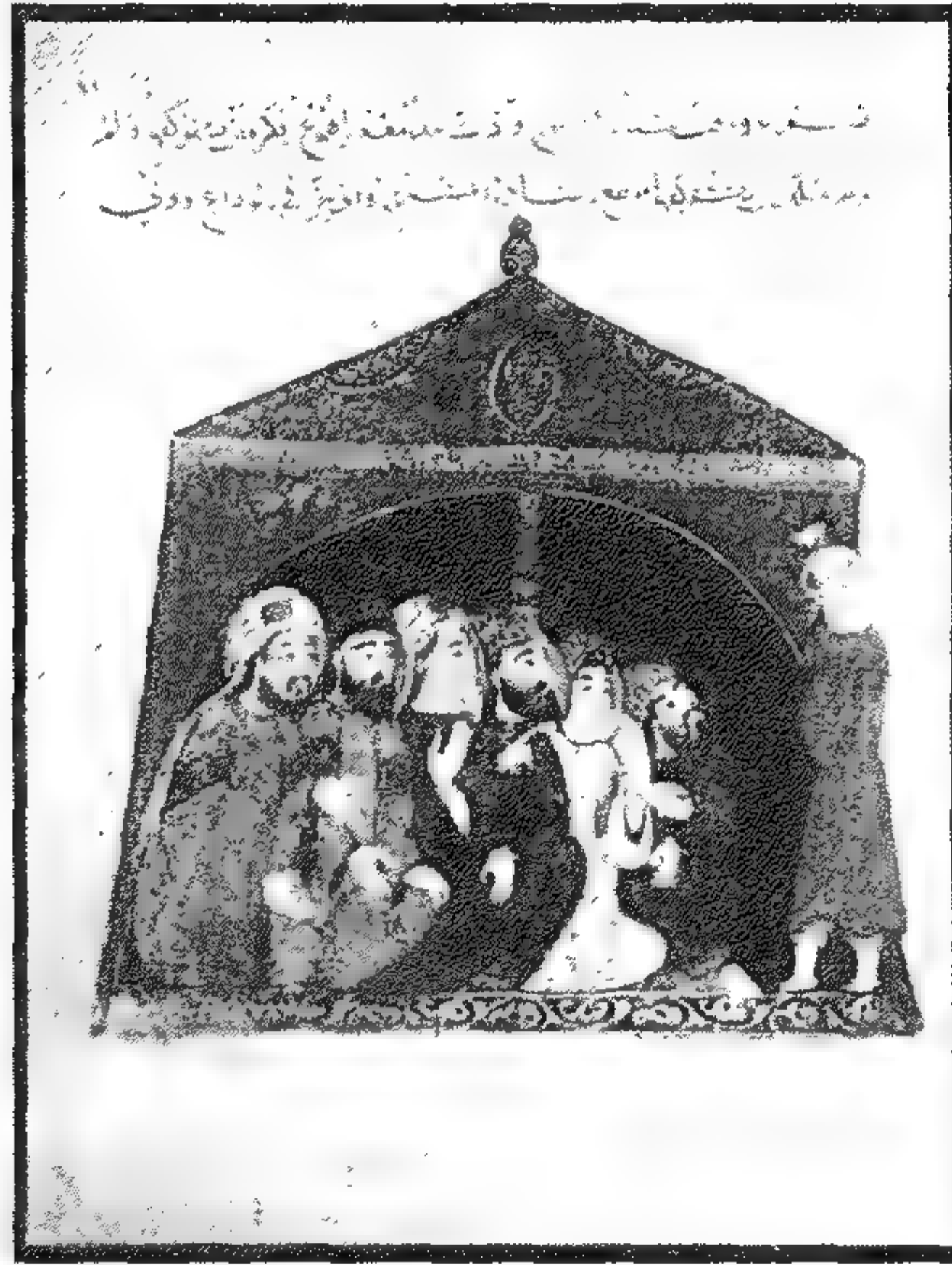
أضفى الواسطي إلى المشهد التصويري قيماً تعبيرية عالية ليحيله إلى ابعاد من سمته الواقعية التشخيصية، حيث نقل المشهد من أجواء العالم الواقعي العيني إلى أجواء العالم الماورائي المجرد ليمنح المشهد مساحة واسعة من التصور الذهني تقوم على أساس استحضار وقائع العالم الآخر وما يجري فيه من أحداث جسيمة على الانسان عبر مروره بمحطات سفر اخروية طويلة مبتغياً الابتعاد عن كل ما هو مادي زائل والقرب من المطلق.

(1) سورة الانبياء، الآية: 35.

ويظهر الواسطي عدم تأثره بقواعد المنظور الرياضي، ورفضه للايهام بالعمق اذ منح الاشكال المؤلفة للمشهد التصويري نفس القدر من الحجم ودرجة الوضوح واللون واستطاع عبر ايماءات العيون واشارات الأيدي ان يمنح المشهد دلالات معنوية ذات ابعاد مؤثرة فاضفى اليه بعداً حركياً واسعاً، فالخلجات النفسية والنظرات الحزينة المرتقبة التي استقطبها جسد المتوفي باتت مرتبطة به ارتباطاً نفسياً وثيقاً عبر آلية يحكمها تصور ذهني يقوم على أساس استحضر حقائق الموت والحياة والخوف من ملاقة المصير ذاته، كما عمد الفنان إلى خلق حركة داخلية تتمثل بحركة سعفات النخل لتنسجم مع الحركة العامة للأشخاص أولاً ثم لكسر الرتابة والجمود في خلفية المشهد نتيجة لتباين ماهية الاشكال الجامدة مع الاشكال الأدمية.

صور المشهد ضمن رؤية تصويرية ذهنية، حيث استخدم الواسطي منظوراً من جهة علوية، ويبدو ذلك واضحاً في شكل القبة إلى يسار الناظر التي تبرز فيها قاعدتها المقعرة في مقابل القبة لجهة اليمين التي تبدو قاعدتها أفقية متلائمة مع مستوى سطح الأرض، ويوحى شكل القبة التي هي إلى يسار الناظر إلى ضعف الارتباط بينها وبين الاشكال الاخرى مما يدل إلى ان تمثيلها في المشهد التصويري هو وفق زمن آخر في زاوية مختلفة. وان ما يؤكد الرؤية الروحية في تصوير المشهد هو أسلوب المستويات المتراكبة الذي استخدمه الواسطي للإحاطة بمجريات الحدث جميعها ليظهر من خلاله الحشد المجتمع حول المتوفي مع تفاصيله، ولأبراز كامل لوجوه الأشخاص، سعياً منه لتحقيق مقاربات مع رؤية الهية محيطة بكل شيء، هذا الأسلوب الفني أفضى إلى تكتل الأشخاص وبشكل عمودي وسط المشهد التصويري مما أدى ذلك إلى تغييب الفضاء داخل المشهد، ويبدو ان هذا ما كان ينشده الواسطي من عدم ترك فضاء في اللوحة انطلاقاً من الرؤية الإسلامية التي ترى بان الفراغ المعادل للعدم غير موجود أصلاً.

- (13) نموذج عينة:  
 اسم العمل: أبو زيد يبيكي على ضياع بلده سروج (المقامة 14) (\*) من مقامات الحريري، بغداد-العراق.  
 اسم الفنان: يحيى بن محمود الواسطي.  
 تاريخ الانتاج: العصر العباسي، 634 هـ (1237م).  
 القياس: (200 ملم × 230 ملم).  
 المادة: احبار ملونة على ورق.  
 العائدية: المكتبة الوطنية-باريس، مادة عرب 5847 مجموعة شفر وجه الورقة  
 38.



(\*) وهي المقامة الملكية، وتدور أحداثها حول سفر الحارث إلى مكة المكرمة في موسم الصيف والتقاءه بابي زيد السروجي وابنه ومعرفته انهما من بلدة سروج بعد سؤاله لهما عن اصلهما وبلدهما وعندما ذكر ابو زيد بلده سروج التي ضاعت واستولى عليها الاعداء وخربوها أخذ يبيكي على فقدانها و((اغرورقت عيناه بالدموع واذنت مدامعه بالهموع فكره ان يستوكفها ولم يملك ان يكفكنها)) ينظر: (النعمي، ناهدة عبد الفتاح، مقامات الحريري المصورة، مصدر سابق، ص: 34-35).



يصور النموذج احدى الممارسات الإنسانية التي تتفاعل فيها الجماعة مع الفرد عند مروره بالمواقف العصبية، وعن دلالاتها التي تعبر عن وحدة المشاعر والأحاسيس في السراء والضراء. يمثل المصوّر مجلس في خيمة يضم سبعة رجال تبدو على هيأتهم العامة ومظاهرهم الشكلية سمة الترف كما جسدت ذلك ملابسهم الفاخرة وعمائمهم المميزة والتي زينت بطراز زخرفي موحد، وكذلك خيمتهم وما تميزت به من جودة الخامة وجمالية التزيين والشكل المنتظم. وقد جلس ستة منهم في فجوة الخيمة وأعينهم جميعاً تتطلع إلى الامام نحو هدف متصور لم يظهر في المشهد التصويري، وقد ارتفعت أيديهم بكيفيات مختلفة وإيماءاتها تشير الى التأسف على ضياع وفقدان شيء عزيز، بينما وقف الرجل السابع في طرف الخيمة إلى يمين الناظر وهو يشبك يديه على محزمه ويتطلع بنظره إلى ما يتطلع اليه الجالسون ويبدو الأسى واضحاً على قسمات وجهه وملامحه.

وتعكس الدلالات التعبيرية للمشهد عن دراما حزينة ومؤلمة. على انه ليس هناك من دلالات تشير إلى مكان الجلسة أو إلى طبيعة الأرض التي استقلت عليها الخيمة فهو مكان غير مشخص أو معين، ولعل الواسطي أراد ان يعبر بها عن شدة التأثير الذي لا تحول دون وصوله إلى النفس، المسافات والأمكنة. صور الواسطي عمق الخيمة باللون الأسود وربما هي دلالة تعبيرية مقابلة لموضوع البكاء والحزن على ضياع بلدة أبي زيد، سروج.

صورت الأشكال المؤلفة للمشهد التصويري من زاوية نظر أمامية، إذ ظهرت الاشكال جميعها على سطح واحد، وبالرغم من تراصف الاشخاص وظهورهم- إلى حد ما- بكامل اجسامهم الا ان هناك احساساً بالعمق يبدو ظاهراً في المشهد مما يوحي بان هناك اهتماماً نسبياً للفنان بالبعد الثالث

(المنظور) حيث يلاحظ الفرق النسبي في الحجم بين الشخص الجالس في مقدمة الصف إلى يسار الناظر وبين الشخص الجالس في مؤخرة الصف، ودلالة ذلك ايضاً الانحناءات المتعرجة المتكونة من تسافل مستوى ارتفاع عمائم الأشخاص حتى تصل إلى ادنى نقطة في مستوى ارتفاع عمة الشخص السادس إلى يمين الناظر كما ان حافة الصورة قد انسحبت نسبياً إلى الداخل ولم تسر باتجاه أفقي مستقيم، هذا الاهتمام النسبي بالعمق منح الاشكال الآدمية شيئاً من التجسيم فبدت وجوه الجالسين وأجسامهم ممتلئة برغم اقضاء الظلال والأضواء عنها بسبب التسطيح، كما ان حركة الخطوط والألوان تعطي احساساً بالعمق خاصة وان الواسطي قد صور الاشكال تارةً بمساحات لونية وتارة أخرى بالخطوط من اجل تمييز تفاصيلها من جهة وتمييزها عن غيرها من جهة أخرى.

حاول الواسطي ان يقترب من الواقع بتفعيل ما هو متخيل في نظام من الاشكال التشخيصية، تحديداً في ابراز وضوح الجلسة وكأنه يحيل أنظمة الصورة المكتوبة إلى صور مرسومة أو متصورة في اعماق فنية (الحسي إلى الذهني) معتمداً في ذلك على بعض القواعد الواقعية التشخيصية لابراز التفاصيل الجزئية كالعمائم واللحى والنقش على السجاد والنقش على قماش الخيمة، وهذه كلها محاولات لاثبات الهوية العربية التي تعد الخيمة واحدة من اهم مرجعياتها.

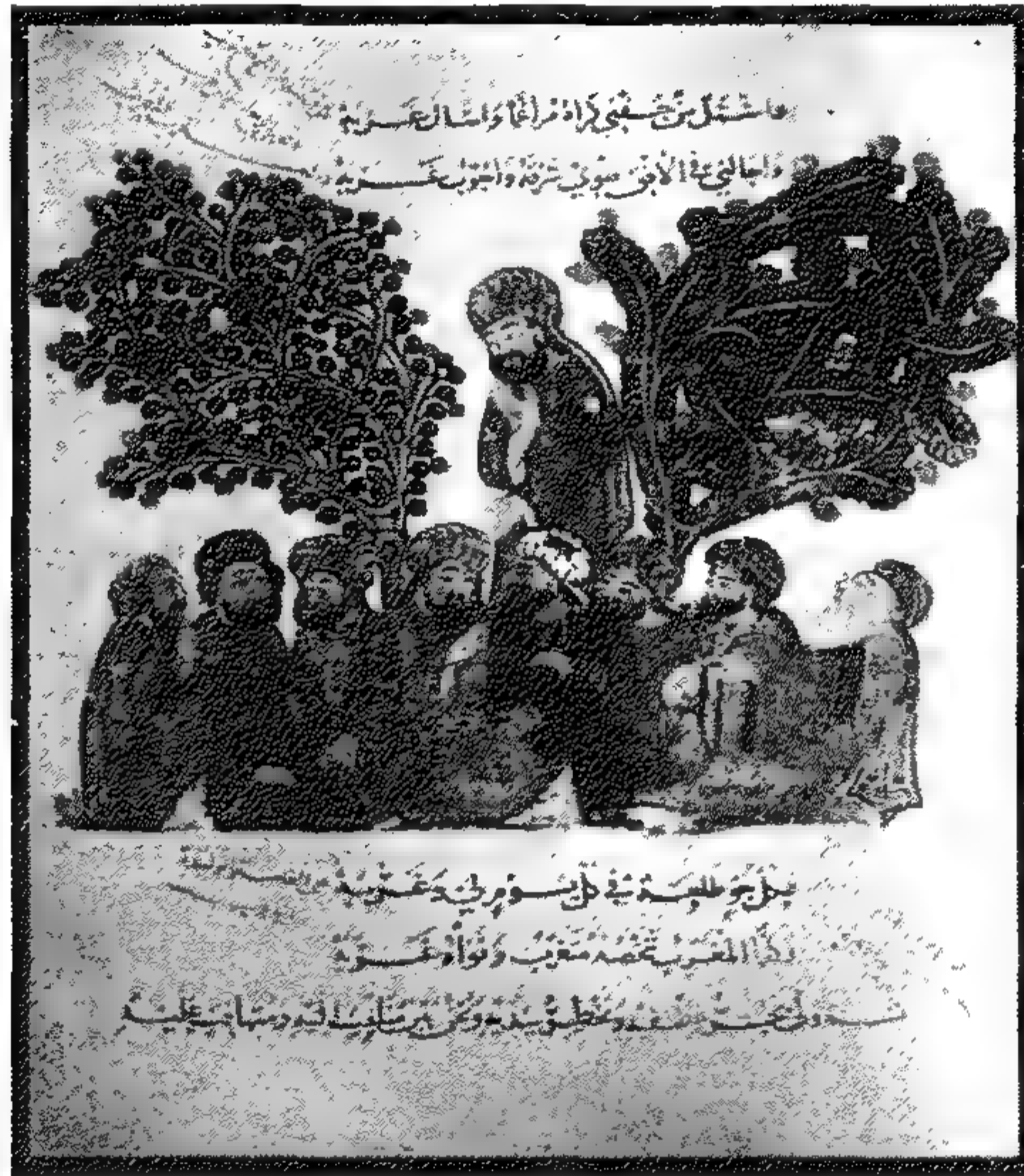
ان سمة التسطيح ووحدة الأفق وعدم مراعاة الظل والضوء توحى جميعاً إلى ان العمل نفذ بطريقة واقعية متخيلة أو مفترضة. واستطاع الواسطي تجسيد حدث المشهد التصويري من خلال التوليف بين العناصر داخل الفراغ لخلق صورة كاملة توحى بمدلول نفسي واجتماعي خاص في زمان ومكان معينين ولكن من دون الاشارة إلى قراءة المكان من حيث هو عالم واقعي معروف، وقد

منح الواسطي مشهده التصويري الحركة من خلال ايماءات عيون الأشخاص وحركات ايديهم واشارات أصابعهم ليكسر بذلك الرتابة المتولدة من تكرار حالة الجلوس التي يظهر بها الاشخاص، وبهذا يفسح المجال للغة العيون والإشارات في التعبير عن المشاعر والأحاسيس الإنسانية فبات المشهد التصويري زاخراً بالدلالات التعبيرية التي تفصح جلياً عن الفكرة التي يحملها مضمون هذا المنجز الفني، كما صور الواسطي الرجل المستند على طرف الخيمة إلى يمين الناظر بوضع مغاير إلى وضع الأشخاص الستة (وضع الجلوس) لأحداث التوازن الحركي في المشهد، وكذلك لاشعار المتلقي بأهمية الرجل (ابو زيد) وبانه هو من تدور عليه الاحداث. ولم تقتصر وظيفة الايماءات والاشارات على اضافة الحيوية والحركة للمشهد التصويري، بل انها خلقت نوعاً من التخاطب الروحي بين الاشخاص وبين الهدف المتصور الذي يتمثل بالمدينة المفقدة والتي اصبحت مركز الجذب الذي استقطب اليه أنظار الحاضرين، وبهذا ينقل الواسطي زمن الحدث إلى ابعد من آنيته ليتجاوز الزمن الطبيعي نحو زمان مفتوح وغير محدد (مجرد) فيثير بذلك اهتمام المتلقي ليبقى في حوار دائم مع النص توقفاً إلى معرفة ما يؤول اليه الحدث.

يبقى ان نذكر انه بالرغم من المعالجات الفنية لأضعاف صلة الاشكال بكل ما هو مادي محسوس، من خلال أسلوب التسطيح ووحدة الأفق الا ان الواسطي أبدى اهتماماً ملحوظاً بمسألة البعد الثالث (العمق) ليبقى المشهد التصويري بذلك محط جدل بين التشخيص والتجريد.



- (14) نموذج عينة:  
اسم العمل: أبو زيد ينصرف بعد ان نال العطايا لنظمه قصائد رائعة، المقامة (17)\*. بغداد - العراق.
- اسم الفنان: يحيى بن محمود الواسطي.  
تاريخ الانتاج: العصر العباسي، 634 هـ (1237م).  
القياس: (228 ملم × 180 ملم).  
المادة: أحبار ملونة على الورق.  
العائدية: المكتبة الوطنية - باريس. مادة عرب 5847.



(\*) وتسمى بالقهقرية، وتتلخص أحداثها، ان الحارث شاهد جماعة من الفتيان جالسين في ناد وفي وسطهم شيخ يتبارون في الشعر، طلب الشيخ من الجالسين حوله أن ينظموا قصيدة تقرأ من أولها أو من آخرها فلم يستطيعوا فأنشأها الشيخ لهم وقدموا له مكافأة على براعته فأخذ منهم جميعاً ما عدا الحارث لأنه تلميذه فعرف الحارث أستاذه وسأله عن تغيير حاله فقال له: «اتاهو على غولي وفحولي وقشف محولي»، ثم ودعهم وانصرف. ينظر: (التميمي، ناهدة عبد الفتاح: مقامات الحريري المصورة. دراسة تاريخية أثرية فنية، مصدر سابق، ص: 36-37).

يمثل العمل الفني مجموعة من الرجال وهم يفترشون الأرض وقد شخصت خلفهم شجرتان كبيرتان يصعب تمييزهما لاحتوائهما على نفس الثمار على الرغم من اختلاف أغصانهما وأوراقهما، بينما يقف رجل بين الشجرتين ظهر وهو ينظر إلى الرجال الجالسين ويومئ بيديه نحوهم، ويبدو وكأنه يخاطبهم، وتظهر على الرجال عامة الملامح والهيئة العربية الإسلامية، ويوحى المشهد التصويري بوجود جلسة أدبية.

يكشف الخطاب البصري عن مضمون أدبي أو بلاغي إذ يؤكد على أهمية الشعر والشعراء في الوسط التداولي عند العرب والمسلمين، الأمر الذي دفع الفنان لأن يصور هذا الإنشاء بتكوين مغلق من اليمين إلى اليسار جاعلاً الأهمية في مركز السطح البصري تحديداً في شخصية أبي زيد.

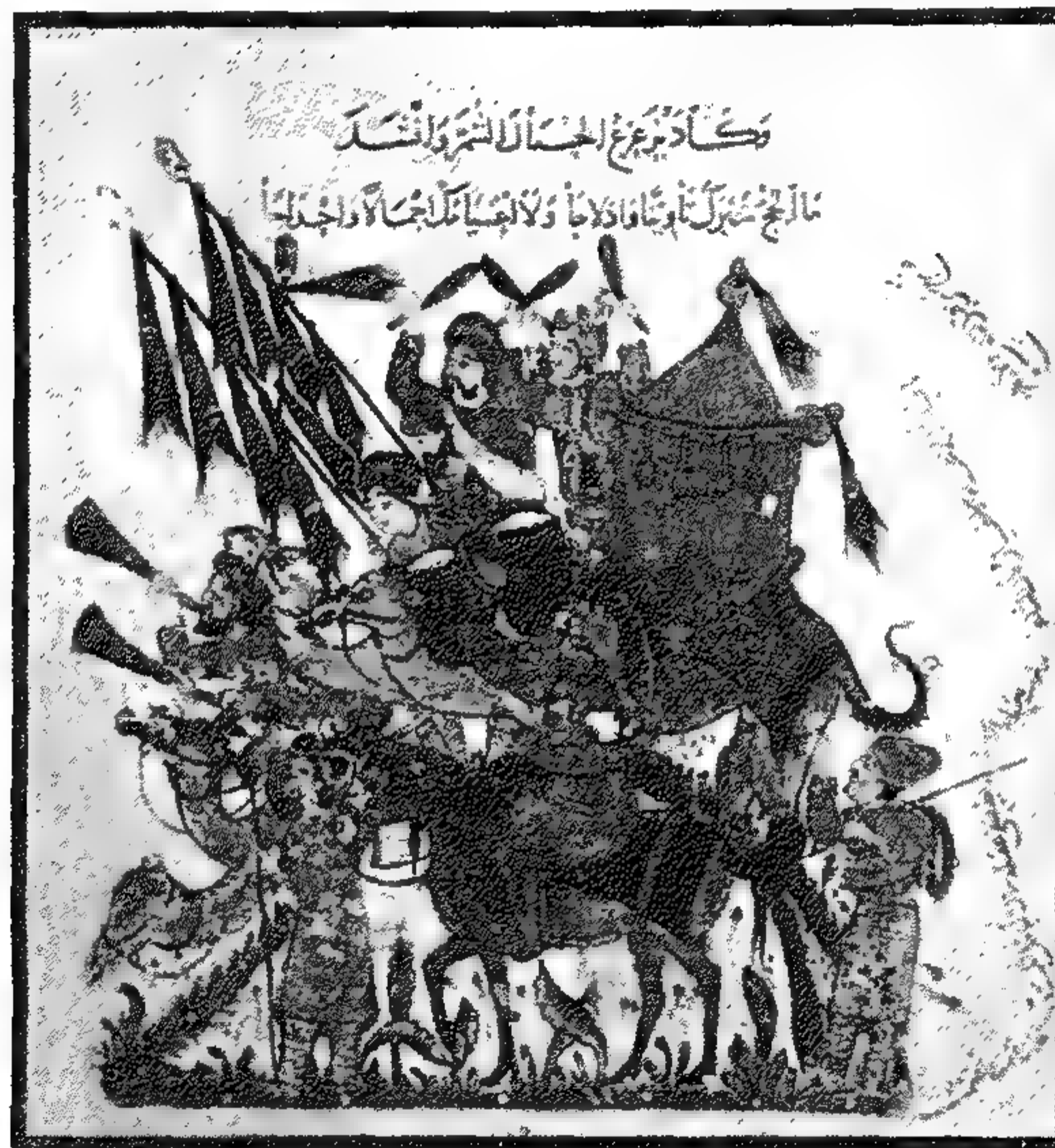
يبدو من خلال ملاحظة المشهد التصويري واجتماع الجالسين ووضع الرجل الواقف- الذي أشارت إليه المقامة بأنه أبو زيد السروجي- أن الحدث يجري في مكان مخضّر بدلالة الأشجار المثمرة، وهذا ما يؤكد أن زمان الحدث هو زمان نضوج الفاكهة، أي تمثيل المشهد في لحظة وقوعه المتخيلة قياساً إلى الفنان نفسه. غير أن عدم وجود مؤشرات على تشخيص مكان وزمان المشهد التصويري بشكل يقربنا من الواقع الفعلي لهما، يوحي أن الفنان إنما أراد اجتياز حدود أنظمة حساب الزمان والمكان الطبيعيين وفق رؤية حدسية تنقل المشهد من العالم المادي المحسوس إلى العالم المجرد أو المتصور ليبقى بذلك الحدث يحوم في أجواء زمانية ومكانية مطلقة. صوّر المشهد من زاوية نظر أمامية ويظهر ذلك من خلال جلوس الأشخاص وتراصهم على خط أفقي واحد مما يؤكد ذلك إغفال الفنان للمنظور مستفيداً من ذلك أضعاف صلة الإشكال بالعالم المادي فبدت الإشكال مسطحة.

وعند النظر إلى موجودات العمل الفني نجدها مجابهة للسطح البصري

وبإمكان الناظر التفاعل معها جميعاً وبنفس المستوى. وزَّع الفنان تكويناته البشرية بشكل هرم قاعدته في الأسفل وقمته في الأعلى، في حين وزع الشجرتين على اليمين واليسار بشكل متقابل ومتناظر في نفس الوقت، والمشهد يصور جانباً مادياً واقعياً من جهة وجانباً عقلياً ذهنياً من جهة أخرى، فبالنظر إلى تكويناته الجزئية يكون المشاهد في دائرة الحس، وبالنظر إلى الموضوع أو المضمون يكون المشاهد في دائرة العقلي المتصور. وقد أضفى الواسطي الحركة على المشهد التصويري عندما جعل الشجرتين في حالة متعاكسة مع بعضهما، فكان ميلان أغصان وأوراق كل شجرة إلى أقصى الجهة التي هي فيها، أي أقصى اليمين وأقصى اليسار ليضفي على فضاء المشهد نوعاً من الإحساس بالحركة، هذا الميلان ينسجم مع حالة الانحناء الذي ظهر عليها الرجلان الجالسان في طرفي التصوير - على اليمين وعلى اليسار - لجلوسهما جلوس القرفصاء التي تختلف عن حالة الجلوس التي ظهر عليها بقية الرجال، وهذه بحد ذاتها محاولة من الواسطي لكسر سياق التماثل بالتنوع نتيجة لتكرار حالة الجلوس التي ظهرت في أسفل المشهد. ورغم محاولته الابتعاد عن الإيهام بالمنظور إلا أن هناك إحساساً بالعمق يظهر في المشهد من خلال تخلف بعض الأشكال عن مستوى الخط الأفقي الذي تراصف عليه الجالسون، فالشجرتان وأبو زيد الذي يقف بينهما تظهر جميعها وهي تقف بمستوى أبعد قليلاً عن بقية الأشكال. ولتأكيد ابتعاد صلته بالعالم المادي عمد الواسطي إلى اختزال بعض الأشكال وتحويرها، فصوّرت ولوّنت بطريقة اصطلاحية أبعدتها عن واقعها المادي، وهذا ما نلمسه في تصوير الشجرتين اللتين بدتا شجرتين غريبتين وغير مألوفتين في عالمنا المحسوس. هذه المعالجات الفنية تحيلنا إلى آراء الفقهاء المسلمين التي تنهى عن مضاهاة الله في خلقه والتشبيه به، والتي تُظهر تأثير الواسطي بها.



نموذج عينة:	(15)
اسم العمل:	قافلة الحج (المقامة 31) (*) . مقامات الحريري. بغداد- العراق.
اسم الفنان:	يحيى بن محمود الواسطي.
تاريخ الانتاج:	العصر العباسي، 634 هـ (1237م).
القياس:	(253 ملم × 267 ملم).
المادة:	أحبار ملونة على الورق.
العائدية:	المكتبة الوطنية- باريس. مادة عرب 5847. مجموعة ورقة 94
	الصفحة اليسرى.



(\*) وتسمى بالمقامة الرملية. تروي المقامة ان الحارث أقام فترة في مدينة الرملة ثم سافر بعدها إلى بيت الله الحرام لأداء فريضة الحج في موكب كبير. وفي اثناء استراحة الموكب في أحد الطرق خرج عليهم شيخ وخطب فيهم قائلاً: ان الغرض من الحج ليس هو هذا الموكب الذي جاءوا به إنما للحج غايات سامية، وتعارف الحارث على الشيخ فوجده أبو زيد السروجي. ينظر: (النعمي، ناهدة عبد الفتاح: مقامات الحريري المصورة، مصدر سابق، ص: 46.

عمل فني مستوحى من النص الأدبي لمقامات الحريري يمثل مشهد قافلة في طريقها إلى حج بيت الله الحرام. يتكون العمل من مستويين، أعلى وأسفل، يحوي المستوى الأعلى مجموعة من الرجال وهم يمتطون الإبل ويحملون البيارق والأبواق وقد وضعوا رحالهم على إحدى الإبل، في حين يحوي المستوى الأسفل فارساً يمتطي صهوة جواده وقد توسط شخصين راجلين، وهي إشارة ربما إلى مكانته المرموقة في القافلة، بينما يظهر أسفل التصويرية - التي انتهى عندها موقف ركب المستوى الأسفل - بعض النباتات الخضراء الذي انحنى خطها إلى الخلف ليشير إلى تراجع الفضاء وإلى الأفق عند حافته القصوى، في حين شغلت خلفية التصويرية كتابات عربية رثب بعضها ترتيباً هندسياً.

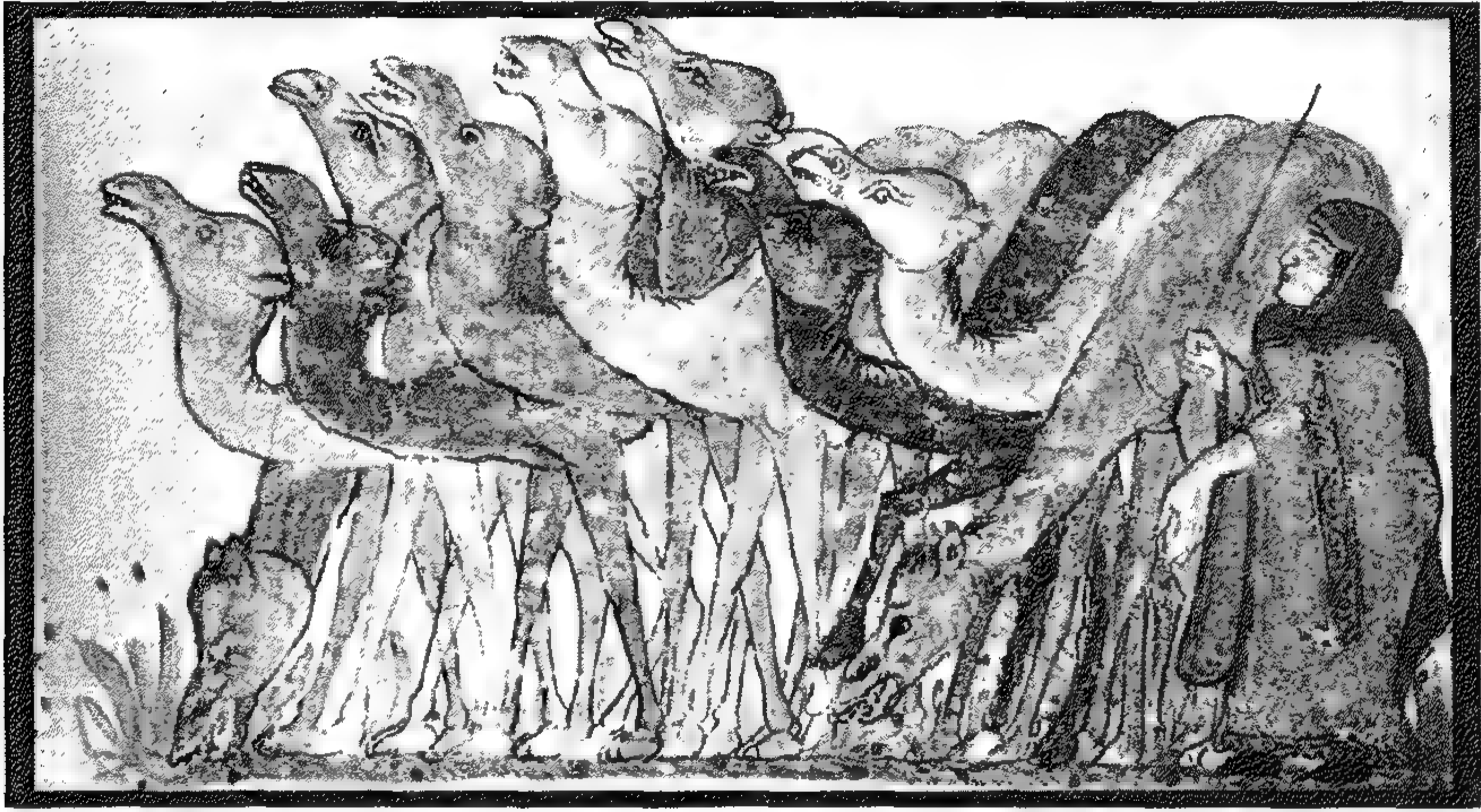
يتمركز الخطاب البصري على ترجمة لمفاهيم إسلامية تقوم على تعظيم شعائر الله تعالى، مما اكسب الخطاب مضموناً دينياً يؤكد من خلاله الواسطي على العلاقة بين المنتج الفني وبين المعتقد الديني، وعلى حضور التوجهات الروحية في الأعمال الفنية، مما يؤكد مبدأ الوحدة والتنوع في العمل الفني الإسلامي.

جعل الواسطي الموضوع المتصور أو المقصود خارج العمل الفني، غير أن المتلقي يمكن مشاهدة الموضوع من خلال تقصي الحركة المتناغمة للأشخاص والبيارق والأبواق واعناق الإبل والتي تتجه جميعها إلى الأمام ومن خلال مراسيم الاحتفال التي يقيمها الرجال وهم سائرون إلى المركز المرتجى (الكعبة المشرفة) والنشوة الدينية التي طغت على الأشخاص واقترنت بنوع من الدهشة تعبيراً عن الاحتفاء بالقرب من المكان المقدس الذي تتحقق عنده السعادة الروحية، وقد منح المشهد التصويري الحيوية من خلال هذه الحركة المتواصلة. يمتلك العمل مقومات الشكل التشخيصي، إذ أن كل سمات الأشكال تشبيهية

غير انه أضفى على المشهد التصويري قيماً تعبيرية لإحالة الرحلة من مفهومها الواقعي الممتد طويلاً على الأفق إلى مفهوم يحقق جمالية في عمارة الشكل من خلال أسلوب المستويات المتراكبة ليملاً الأفق، حيث ضم المشهد مستويين متراكبين يعلو أحدهما الآخر ليُظهر الواسطي بذلك حيز المكان بشكل جامع من خلال رؤية حدسية مستمدة من رؤية روحية للوجود وباعتقاد جازم بشمولية الرؤية الإلهية للأشياء، فكان تصويره للمشهد وفق منظور روحي، حيث قام بتجميع إسقاطات رؤيته الحدسية من جوانبها المختلفة ورصفها على سطح واحد فأعطى بذلك المشهد سمة التسطيح فكانت أشكاله افتراضية مسطحة، مما أتاح له أظهار أكبر عدد من الأشكال، فهو لم يستهدف البحث عن البعد الثالث (العمق)، بل كان يبحث عن عمق آخر يتواءم ورؤيته الحدسية بالأشياء ألا وهو العمق الوجداني، فسعى إلى إضعاف صلة الأشكال بكل ما هو دنيوي زائل ليؤكد ارتباطه مع المطلق مراعيّاً بذلك مقتضيات الشريعة التي تحرم التصوير بقصد مضاهاة الله في خلقه. وزيادةً في سلب الأشكال من واقعيتها وأضعاف صلتها بالعالم المادي أقصى الأضواء والظلال عن هذه الأشكال إذ لم يشهد العمل تبايناً في القيمة الضوئية، بل ظهرت القيمة الضوئية واحدة في فضاء العمل وما يحتويه من إشكال تصويرية. وفي عدم إشارة الواسطي إلى صورة الزمان والمكان الطبيعيين تأكيد على نبذهما لمحدوديتهما، وهو إنما أراد زمان ومكان متصورين قادرين على التفاعل مع المديات الروحية، لذا تميز زمان المشهد التصويري بالانفتاح المطلق، وبهذه المعالجة الفنية يحاول الواسطي التقرب من العالم المجرد وعقد الصلات الروحية معه بالرغم من ارتباطه بالعالم المادي من خلال الأشكال المشخصة.



- (16) نموذج عينة:  
 اسم العمل: قطيع الإبل (المقامة 32) (\*) من مقامات الحريري. بغداد- العراق.  
 يحيى بن محمود الواسطي.  
 اسم الفنان: العصر العباسي، 634 هـ (1237م).  
 تاريخ الانتاج: (138 ملم × 260 ملم).  
 القياس: أحبار ملونة على الورق.  
 المادة: المكتبة الوطنية-باريس. مادة عرب 5847. مجموعة ورقة 101  
 العائدية: الصفحة اليمنى.



يمثل التكوين قطيع من الإبل في أرض معشوشبة وتظهر الإبل وهي واقفة ورؤوسها وأعناقها مرفوعة إلى الأعلى ما خلا اثنتين منها قد تدلى رأساهما إلى

(\*) وهي المقامة الطيبية. وتتلخص في أن الحارث نزل في طيبة نفر من أصحابه، فحضروا ندوة فقيه العرب وشاهدوا فيها الفقيه وهو يجيب عن مختلف الأمور، وأعجب بالفقيه جميع الحاضرين «فساق إليه القوم نوقاً مع قينة» أي إبلاً وجارية، ولما قدموا له الهدية أخذها ونهض فتبعه الحارث وتعارف عليه فإذا هو أبو زيد، وسأله عن حاله وقال له: عرفتك سفيهاً فمتى صرت فقيهاً! ثم أصبحا صديقين. ينظر: (التميمي، ناهدة عبد الفتاح: مقامات الحريري المصورة، مصدر سابق، ص: 47).

الأسفل لالتهام العشب الذي يظهر في أسفل الصورة، بينما وقفت في نهاية القطيع إلى يمين الناظر امرأة بزي إعرابية يبدو أنها الراعية وهي ترتدي وشاحاً طويلاً أحمر امتد مع امتداد الجسم، وثوباً أخضر ذا أكمام واسعة محلى من جانبيه ومؤخرته بنقوش ذهبية اللون، وتمتطي خفاً أسود، وقد مالت برأسها قليلاً إلى الوراء وتحمل بيدها اليمنى عصا قد مالت هي الأخرى إلى الخلف، وفي الوقت الذي تشير بيدها اليسرى إلى العشب تومئ بعينها إلى الإبل وهاتان الكيفيتان توحى بأن الراعية تحاول استجلاب الإبل إلى تناول العشب ودلالة ذلك الحركة التي تقوم بها الراعية من خلال العصا والتي ولدت حالة من الاستفزاز لدى الإبل باستثناء الجمليين اللذين كما يبدو رضا لسلوك الإعرابية فشكلاً بذلك حركة انفعالية معاكسة لحركة القطيع، ولو كان المشهد يصور كافة أفراد القطيع بحركة واحدة لما امتلك تلك القيمة التعبيرية، فضلاً عن أن الواسطي يحاول إضفاء مفهوم الحركة والإيقاع كمفاهيم مرتبطة بالفن الإسلامي ارتباطاً شديداً، فحركة قوائم الإبل شكلت إيقاعاً في الجزء الأسفل من الصورة نتيجة لتكرار تعانق القوائم وتداخلها وافتراقها والتقائها في ارتداد له بداية وليس له نهاية، مما يشير ذلك إلى أن الواسطي قد انتقل في تفكيره من الواقع المحسوس إلى المتصور الذهني من عالم الجزئيات إلى عالم الكليات عبر آلية حدسية منحه افقاً تصورياً خصباً.

يقصي الواسطي بهذه الرؤية الروحية قوانين الرؤية البصرية الفيزيائية عن حجوم الأشكال ليكسب بذلك العمل صفة التسطیح، ومما ساهم في ذلك هو أن الأشكال جميعها قد صورت من زاوية نظر أمامية ورصفت على سطح واحد وعلى امتداد السطح المصور، ومن الملفت للانتباه أن أشكال الإبل التي بدأ الواسطي تصويرها من أقصى يسار الناظر تُرى وفق منظور معكوس، فرأسا الجمليين القريين اللذين يقعان إلى يمينهما ليكشف الواسطي ربما عن تمسكه

بالابتعاد عن قواعد المنظور البصري والاجتناب عن تشخيص الواقع حرصاً منه على تحرير أشكاله التصويرية من قيود المادة أو أضعاف صلتها بالعالم المادي، غير أن ما يثير الجدل هو صفة التجسيم التي أضفاها الفنان على المشهد التصويري من خلال التدرج اللوني الذي ظهرت به أشكال الإبل والذي تراوح بين القائم والفاتح للونين الأوكر والأخضر وكذلك من خلال التكرار الإيقاعي لإنحناءات أعناق الإبل وظهورها، مما يعطي الإحساس بالعمق وبالتالي الإحساس بالتجسيم.

ومن أجل منح المشهد التصويري حركة إيقاعية عمد الواسطي إلى كسر سياق التماثل بالتنوع فلجأ إلى رفع إحدىرجلي جمل من الجمال ليخلق بذلك حركة داخلية داخل مبنى المشهد التصويري تضيف عليه حيوية، وتفادياً للرتابة والجمود منح الواسطي أشكاله التصويرية درجات لونية متفاوتة من اللونين الأوكر والأخضر المصفر ليحقق إيقاعاً قاطعاً بالألوان الأحمر المشرق والأخضر المزرق والأسود في وشاح المرأة وفي ثوبها وفي نعلها، وكذلك بلون الشريط الأخضر الهادئ المتشور بالزهرات الحمراء وأسفل الصورة الموحى بالجنة لا بالأرض القفراء.



نموذج عينة:	(17)
اسم العمل:	الجزيرة الشرقية (المقامة 39) (*) من مقامات الحريري، بغداد-العراق.
اسم الفنان:	يحيى بن محمود الواسطي.
تاريخ الانتاج:	العصر العباسي، 634 هـ (1237م).
القياس:	(259 ملم × 280 ملم).
المادة:	احبار ملونة على ورق.
العائدية:	المكتبة الوطنية- باريس، مادة عرب 5847 مجموعة شفر وجه ورقة 121 الصفحة اليمنى.

(\*) المقامة العمانية. تتلخص أحداث المقامة في إن الحارث سافر إلى مدينة صحار (عمان) في سفينة وبعد ركوب السفينة يفاجئهم ابو زيد بزي شيخ ويرجوهم اصحطابه، فلما استوى إلى السفينة اخبرهم ان عنده تعويذة تحميهم من مخاطر البحر فلا خوف عليهم بعد الآن. وما ان تم كلامه حتى هبت عاصفة اضطرت السفينة بسببها ان تقف عند احد الجزر. تعارف الحارث على ابي زيد، ولما نفذ الزاد اخذ الاثنان يتجولان بحثاً عن الطعام فشاهدا قصرأ وقف على بابه عبيد يبدوا عليهم الحزن فسالهم ابو زيد عن سبب حزنهم فاخبروه ان زوجة صاحب القصر امير الجزيرة تعاني من آلام الولادة، فاخبرهم ابو زيد بان عنده ثمينة تسهل الولادة، فادخلها صاحب القصر لهذا الغرض وبدأ ابو زيد يكتب التيممة فاذا به ينصح الجنين بعدم رؤية هذه الدنيا لما فيها من متاعب، فما ان علقها المرأة حتى ولدت صدفه ولم يسمح امير الجزيرة لابي زيد بمفارقه فودع صديقة الحارث وبقي في الجزيرة. (ينظر: النعيمي، ناهدة عبد الفتاح، مقامات الحريري المصورة، مصدر سابق، ص: 51-52).



يصور العمل احد الموضوعات الخيالية تُفذ على غرار القصص الاجتماعية الخيالية التي يسردها البحارة، يظهر في الشكل سطح مائي رسم بطريقة اصطلاحية، يُرمز به إلى البحر، وسمكات تظهر وهي تموج في مياه البحر، ويظهر في الجزء الأسفل من المشهد التصويري شريط من اليابسة احاط به المسطح المائي مجموعة من الحشائش الخضراء، وقد انبثق من هذا الشريط - الذي يعطي دلالة على انه هو الجزيرة التي لجأ اليها أبو زيد السروجي وصديقه الحارث بن همام، انبثق منها ثلاث أشجار كبيرة يختلف بعضها عن بعض في النوع، وقد انتشرت على أغصانها مجموعة من الحيوانات مثل الطيور والقردة، ويظهر إلى يمين المشهد التصويري حيوان مجنح بجسم أسد وعلى مقربة منه يقف طائر كبير بوجه انسان، في حين يظهر إلى يسار المشهد جزء من سفينة يعلوها رجل اسمر البشرة يبدو انه الربان، وقد تدلت من السفينة مرساة شعاعية الشكل، ويلقى الخيال ظلاله على مثل هكذا مشهد لما يحتويه من حيوانات أسطورية ومركبات واشكال غريبة.

ان الغموض الذي احاطه الواسطي بالعمل يعتبر نقله نوعية في أسلوبه الفني حيث لم يعتد تصوير الا ما له صلة بالواقع الاجتماعي أو البيئي وما له ارتباط بالاشكال الواقعية، لكن يبدو انه قد أطلق العنان الى مخيلته لولوج عالم الأساطير، ربما رغبة منه في كسر الرتابة في تصوير الموضوعات الاجتماعية والموضوعات اليومية وإضفاء عامل التشويق والمتعة إلى تصاويره، أو ربما اراد ان يحاكي مضامين القصص والحكاوي الشعبية التي كانت تتداول في المجتمع العراقي آنذاك والتي كانت تحمل طابع الغرائبية، أو ربما اراد ان يبين آثار العظمة الإلهية في الخلق ﴿وَيَخْلُقُ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾<sup>(1)</sup>. وبنزوعه إلى عالم الاساطير، يتعد الواسطي في هذا العمل عن العالم الواقعي الحسي، اذ راح يخوض غمار العالم المجرد ويصور اشكاله وفق رؤية ذهنية تخيلية ليضفي على المشهد سمة الخيال، فما يبدو في المشهد من اشكال محورة ومختزلة يؤكد هذه الحقيقة.

اعتمد الواسطي على اكثر من زاوية نظر في تصوير المشهد مما ادى ذلك إلى تغييب مركز الرؤية الثابت وذلك لبدو المشهد انه واقعاً في محيط الرؤية الكلية، فقد رسمت اغلب الاشكال من زاوية نظر امامية حيث رصفت على سطح واحد فبدت اشكالا مسطحة خالية من الاضواء والظلال باستثناء سطح الجزيرة والمسطح المائي اذ يبدو انهما قد صورا من زاوية نظر علوية ويبدو ذلك واضحاً من خلال الشفافية التي استخدمها الواسطي في تصوير الجزء الأسفل من المشهد التصويري، اذ سمح لرؤيته البصرية اختراق المديات الطبيعية والنفاذ إلى الاعماق من اجل اظهار الاشكال المخفية عن العيان، فالأسماك الأربع تترأى من تحت الماء ودونما حاجب يحجبها عن عين الناظر، كما عمد إلى اظهار

(1) سورة النحل، الآية: 8.



موجات البحر وفق اسلوب زخرفي اطلق عليه العلماء (اجتماع الديدان)، وهذا النوع من الأداء الزخرفي غالباً ما نلمسه في فنون وادي الرافدين لا سيما في الفن الاشوري حيث لم يقتصر الفنان الاشوري في عمله النحتي الغائر (البارز) على تمثيل الموج كحقيقة مرئية فحسب، بل عمد إلى اظهار الأسماك التي بداخل النهر كحقيقة متصورة ذات صلة وثيقة مع مياه ذلك النهر، وهنا جدل واضح حول امكانية انتقال الفنان المسلم من التشخيص إلى التجريد وما هو مادي مرئي إلى ما هو روحي غير مرئي. ان هذه التعددية في زوايا النظر ادت إلى تغييب مركز الرؤية الثابت فبدت اغلب الاشكال في حجم واحد، وهذه من دواعي الرؤية الكلية التي استلهمها الواسطي من مفهوم الرؤية الشمولية الالهية للخلق برغم قرب الاشكال وبعدها، غير اننا نلاحظ التباين في حجم البحار مع حجوم بقية الاشكال اذ بدا اقل حجماً منها، وهذا التلاعب بالحجم ربما سببه تهميش دور العالم الواقعي في المشهد التصويري لما تنضوي احداثه من افكار ما ورائية فحسب، وقد حاول الواسطي - وكما يرى آتنگهاوزن - ان يعبر عن العمق وأشار بهذا الخصوص ان الواسطي اهتم ((بإظهار البعد الثالث، ففي مقدمة التصوير يرى متسعاً للماء وفيه اربع سمكات، بينما نرى في الوسط ضفة الشاطئ بما فيه من أشجار، والخليج الذي يشاهد جزء منه وهو مرسى السفينة، واخيراً فان الخلفية التي تكون ابعد أجزاء التصوير بالنسبة للمشاهد قد صورت بشكل عمودي كيفما توافق السطح المستوي للصورة))<sup>(1)</sup>.

وقد انصب اهتمام الواسطي على الخطوط اكثر من غيرها من العناصر الاخرى وذلك من اجل تكوين الاشكال المؤلفة للمشهد التصويري بعد ملئها

(1) آتنگهاوزن، ريتشارد: فن التصوير عند العرب، مصدر سابق، ص: 123.

بمساحات لونية في محاكاة واضحة للعالم المثالي في صيغ الاختزال والتحويل وإقصاء الأضواء والظلال حتى يعبر المشهد التصويري عن العالم الاسطوري بمفردات مادية ولكن وفق رؤية ذهنية حدسية، هذه الرؤية لا تتيح للواسطي التعبير عن الحدث الا وفق زمان ومكان مطلقين لما أضفاه من سمة التجريد على مشهده التصويري، وسعى الواسطي إلى معالجة الفضاء من خلال اشغاله بأكبر قدر ممكن من الاشكال وتوزيعها وفق آلية تكفل معها تحقيق الكثافة والأمتلاء في المشهد وبما ينسجم مع رؤيته الحدسية لا المادية فظهرت الجزيرة وكأنها لا تشبه بقية الجزر لما تضمنته من اشكال مركبة خرافية.

نموذج عينة:	(18)
اسم العمل:	تحضير الطعام للضيوف (المقامة 44) (*)
اسم الفنان:	من مقامات الحريري، بغداد - العراق.
تاريخ:	يحيى بن محمود الواسطي.
الانتاج:	العصر العباسي، 634 هـ (1237م).
القياس:	(259 ملم × 280 ملم).
المادة:	احبار ملونة على ورق.
العائدية:	المكتبة الوطنية - باريس، مادة عرب 5847.



(\*) وتسمى بالمقامة الشتوية. وفيها ان الحارث في احدى الليالي قصد خيمة نارها مشوبة، وشاهد ان الجميع في الخيمة وحوها منشغلون بالذبح واعداد الطعام الذي قدم لهم، وبعد تناول الطعام بدأ الجميع يتسامرون ما عدا واحد منهم جلس بعيداً عنهم ولما سألوه عن حاله فاخبرهم ان عنده اعاجيب كثيرة وبدأ يلقي عليهم ابياتاً من الشعر صعب عليهم فهمها فطلبوا تفسيرها لهم فطلب منهم مكافأة، فاعطاه المضيف هدية على ان يفسرها لهم صباحاً، ولما ناموا قام ابو زيد إلى الناقة فامتطأها خفية ولم يوف بوعدده وسار هارباً بعدما تركهم نائمين. ينظر: (النعمي: ناهدة عبد الفتاح؛ مقامات الحريري المصورة، مصدر سابق، ص: 255.



يجسد المشهد التصويري إحدى القيم الأخلاقية التي يتصف بها المجتمع العربي الإسلامي وهي صفة الكرم إذ إن الإنسان العربي لا يتوانى عن تقديم الغالي والنفيس إلى من يضيفه، وهذه من سمات الأصالة والنبل، كما يجسد المشهد روح التعاون بين الأفراد.

يتألف المشهد من مستويين، استغل الواسطي خط الأرضية المخضر- الذي يشكل قاعدة لتل أيضاً- كمستوى أسفل، وفي هذا المستوى يقف رجل وامامه موقد من نار تعلوه آنية كبيرة ويده مس يحرك به محتويات الأنية وتظهر إلى يساره امرأة بزي عربي محتشم وهي تحمل صحناً كبيراً في داخله طبقان من الطعام وتميز لباسها بالنقوش الزخرفية، ويجثو امام الموقد صبي ظهر وهو يؤجج نار الموقد بنفخة فمه، ويظهر الأشخاص وهم منهمكون بأعداد الطعام، بينما شخصت خلف الصبي شجرة كبيرة محورة امتدت في ارتفاعها حتى تجاوزت قمة التل التي مثلت المستوى الأعلى للمشهد التصويري، وقد صور الواسطي في هذا المستوى جملاً ملقى على ظهره وقد شد وثاقه، ورجلاً يقف عند رأسه واضعاً سكينته في نحره، وظهر الجمل وهو في حالة هياج وصراخ.

يبدو الموضوع من بنات أفكار الواسطي ومن نسج مخيلته، فقد جمع لحظات زمنية متعددة واسقطها على مسطحه التصويري في وقت واحد، إذ إن من المألوف أن يبدأ الأشخاص أولاً بذبح الجمل ثم بعد ذلك يشرعون إلى إيقاد النار وبعدها يهيء الطباخ أطباق الطعام، وأخيراً تحمل الخادمة الصحون إلى الخيمة، غير أن ما يظهر في التصوير هو أن كل هذه المواقف قد مثلت في مشهد واحد متزامن يمتلك وحدة عامة، ولعل الواسطي في انشائه التكويني هذا كان متأثراً بأسلوب القرآن الكريم في استحضار مواقف متعددة وعرضها جملة واحدة في النص القرآني، وكما جاء في القرآن الكريم: ﴿إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ ۝١ وَإِذَا النُّجُومُ

أَنْكَدَرَتْ ② وَإِذَا الْجِبَالُ سَوِيَتْ ③ وَإِذَا الْعِشَارُ عُطِّلَتْ ④ وَإِذَا الْوُحُوشُ حُشِرَتْ ⑤  
وَإِذَا الْبِحَارُ سُجِّرَتْ ⑥ وَإِذَا النُّفُوسُ زُوِّجَتْ ⑦ وَإِذَا الْمَوْءِدَةُ سُيِّلَتْ ⑧ بِأَيِّ ذَنْبٍ  
قُتِلَتْ ⑨ وَإِذَا الصُّحُفُ نُشِرَتْ ⑩ وَإِذَا السَّمَاءُ كُشِطَتْ ⑪ وَإِذَا الْجَحِيمُ سُعِّرَتْ ⑫ وَإِذَا الْجَنَّةُ  
أُزْلِفَتْ ⑬ عَلِمَتْ نَفْسٌ مَّا أَحْضَرَتْ ⑭ (1).

ان جمع عدة أزمنة وأمكنة في مشهد واحد يؤكد ان هناك رؤية حدسية في تصوير الاحداث، أراد من خلالها الواسطي تحقيق مقاربات مع رؤية الـهية محيطة بكل شيء، رؤية روحية لا تعتمد على مبادئ رياضية علمية. استخدم الواسطي أكثر من زاوية نظر في المشهد، فالأشخاص جميعهم وكذلك الجمل والشجرة قد رسمت من زاوية نظر امامية فبدت الاشكال مواجهة لعين الناظر، بينما تظهر المساحة الواسعة الفاصلة بين المستويين وكأنها صورت من نقطة نظر علوية، هذا الاختلاف بزوايا النظر ادى إلى تغييب مركز الرؤية الثابت، مما يعني خروج المشهد التصويري من دائرة الزمن الطبيعي إلى زمان مفترض يتواءم مع رؤية الفنان الحدسية التي ارتسمت من خلالها أوضاع الاشكال وحركاتهم داخل المشهد التصويري. وفي الوقت الذي استقى الواسطي اشكاله من الواقع ارتأى ابعاد هذه الاشكال عن ذاتيتها محاولة منه لقطع صلتها بالعالم المحسوس، فعمد إلى التسطيح مبتغياً من ذلك الابتعاد عن كل ما هو مادي وتعزيز امكانية رفعه نحو الروحي المجرد، ولأظهار تأثيره بالعقيدة الإسلامية التي ترفض المحاكاة والتجسيم، فظهرت الاشكال المؤلفة للمشهد التصويري ببعدين وقد اقصيت عنها الاضواء والظلال، وهذا مما يؤكد عدم اهتمام الواسطي بالمظهر الواقعي وبالتالي بالمنظور الخطي الذي يظهر العمق واستبدالها بمستويات بنائية متراكبة تتيح للمتلقي ادراك

(1) سورة التكوين، الآية: 1-14.

المشهد التصويري دفعة واحدة، وهذه انما هي محاولة للفنان للاحاطة بواقع كلي انطلاقاً من رؤيته المستمدة من مفهوم النظرة الكلية الشاملة للفكر والعقيدة الإسلامية، ومن الملفت للنظر ظهور الاشكال الأدمية وفق منظور معكوس، فالقصاب الذي يقف في مؤخرة المشهد يبدو اكبر حجماً من الطاهي الذي يقف في مقدمة المشهد، وهذا ما يثير الجدل في تركيبة المشهد التصويري، حيث ان الأشخاص وفق رؤية الفنان الروحية ينبغي ان تبدو بنفس القدر من الحجم. وبرع الواسطي في اضفاء الحركة على كل جانب من جوانب المشهد، من خلال المعالجات الفنية لأوضاع الأشخاص ونشاطاتهم الانفعالية داخل المشهد، حيث اظهر الاشخاص وهم في حركة دؤوبة واستمرارية من خلال ممارسة كل منهم مهامه، فبدأ المشهد وهو ينبض بالحياة، وهذه الحركة عدت المعادل لحالة السكون التي ظهرت بها الشجرة بالرغم من ارتفاعها الشاهق الذي يرمز إلى حالة الارتقاء من العالم الأرضي المادي إلى العالم السماوي العلوي، وهنا يحيلنا الواسطي إلى الفكر الصوفي الذي يرى وجود عالمين، مادي محسوس فان، وعالم روحاني نوراني خالد، ولا يمكن للنفس من الارتقاء إلى العالم الروحاني الخالد الا بعد تجردها من ادران الوجود ومن علائق العالم المادي المحسوس وترفعها عنه، حيث الحياة الأبدية والروح والريحان والتي ربما رمز اليها الواسطي بالزهرات الحمراء التي تنثرت على أوراق الشجرة.



(19)	نموذج عينة:
أبو زيد في مسجد بني حرام في البصرة. المقامة (48) (*) . مقامات الحريري. بغداد- العراق.	اسم العمل:
يحيى بن محمود الواسطي.	اسم الفنان:
العصر العباسي، 634هـ (1237م).	تاريخ الانتاج:
(215 ملم × 250 ملم).	القياس:
أحبار ملونة على الورق.	المادة:
المكتبة الوطنية- باريس. مادة عرب 5847. ظهر الورقة 158.	العائدية:



(\*) وهي المقامة الحرامية، وفيها ان أبا زيد السروجي عزم على زيارة البصرة لما اشتهرت به من علماء وأدباء، فدخل مسجد في محلة بني حرام لأداء الصلاة، وبعد الصلاة قام شيخ كان قد أقسم إلا يشرب الخمر ولكنه شربه وخطب في الحاضرين يريد تكفيراً لذنبه، فانتهز أبو زيد الفرصة فقام واخبره بأن عنده بنتاً أسيرة أسرت عند الهجوم على مدينته سروج ويريد فكاكها، فقدم له الشيخ المال فأخذه وانصرف. ينظر: (التميمي، شاهده عبد الفتاح: مقامات الحريري المصورة، مصدر سابق، ص: 57-58).

يمثل العمل الفني مسجداً من مساجد البصرة يتكون من هيكل معماري مزخرف أحياناً ومنقوش أحياناً أخرى وكان الفنان قد اختزل تفاصيل المسجد بهذه التكوينات المعمارية البسيطة.

يتألف هذا المعمار من قبة مخططة بخطوط حمراء يليها حاجز مزخرف بأوراق نباتية متصلة يفصل إحداها عن الأخرى غصن نباتي متوج بورقة واحدة، ثم يلي ذلك مداخل ثلاثة للمسجد وضع في أسفل كل منها أشكال زخرفية (رقش عربي)، إلا أن المدخل الوسطي أكبر من المدخلين الجانبين، وضع الفنان فوق كل مدخل لوحاً خشبياً نقش عليه بعض الزخارف مما تكون في مجموعها الكلي نمطاً واحداً في عمارة المسجد، ويبدو أن المسجد قد طليت جدرانه باللون الأخضر أو الفيروزي من الداخل، كما يبدو أن هناك محراباً مذهباً منقوشاً ومتوجاً بأوراق وأغصان مشابهة للأوراق والأغصان التي تحيط بالقبة. لقد بين الواسطي حالتي الانفعال والاضفاء تارة والأسى في وجوه الجالسين تارة أخرى للتأكيد على أهمية المرأة في الإسلام وأهمية الوقوف إلى جنب الإنسان المنكوب، أو هو يريد التأكيد على الإسراع في فكك الأسير من أسرهِ خاصة إذا كانت امرأة.

يؤكد الفنان في مركز الخطاب على مضمون اجتماعي في غاية الأهمية وهو حفظ العرض من الأذى من قبل المجتمع بشكل عام، وهذا هو أحد المبادئ الأخلاقية التي يدعو لها الإسلام، وكأن بنية تداول النص تؤكد على الفعل الوظيفي الجمالي من جهة والفعل الأخلاقي الإسلامي من جهة أخرى.

اعتمد الفنان في صياغته للمشهد التصويري على الجوانب التفصيلية الجزئية للتأكيد على أهمية المسجد كمركز خطاب إسلامي أنه يمثل نقطة اجتماع المسلمين

للقوف أمام المشاكل التي يواجهها الفرد منهم، فهو بهذا يحيل هذه القضية الجزئية إلى مصداق يمكن تعميمه على جميع مساجد المجتمع الإسلامي.

طلبت الجدران باللون الفيروزي انسجماً مع الجانب الروحي لوظيفته وذلك لفتح أفق التأمل والحيلولة دون وقوف خط البصر إذا ما تلاصق مع الجدار، فاللون الفيروزي غالباً ما يشير في الفكر الإسلامي إلى السماء، وهذا ربما يفسر تلوين القباب بهذا اللون لخلق وشائج ارتباط بينها وبين السماء، أما الرقش الذي وزعه الواسطي كاستعارة عن الحقيقة الفعلية للمسجد فقد أضاف سمات جمالية تؤكد عظمة المسجد روحياً سواء كان ذلك يخلو الزخارف من التشخيص واعتمادها على وحدات زخرفية مجردة لها القدرة على التعبير المستمر والمتماهي، ولم يكن ثمة مؤشر يشير إلى وجود ما هو مادي بحيث على الرغم من واقعية المشهد، فالعمارة والشخوص والنقوش كلها متوجهة إلى ساحة واحدة وهي ساحة المطلق الذي لا يمكن تصويره وإنما يمكن التعبير عنه بمثل هذه السطوح البصرية، غير أن الفنان لم يكثر بالمنظور الخطي وبقي تسطيحياً في تنفيذ أشكاله، على الرغم من أن هذا الأداء الجمالي ينسجم ومركز خطاب المشهد الروحي لذا فإن تكوينات العمل وأن كانت ممثلة تمثيلاً حسيّاً إلا أنها ذات مضامين عقلية. ونخلص من هذا المشهد التصويري تداخلاً جديلاً بين ما هو حقيقي بالفعل وبين ما هو متصور خاصة إذا ما نظرنا إلى الزخارف والنقوش التي تمثل جانب التجريد وإلى الأشخاص التي تمثل جانب التشخيص وهنا يمكن عقد مداخلات بين الواقعي من جهة والذهني المجرد من جهة أخرى ويبدو أن هذا هو التمثيل الحقيقي لأي مسجد إسلامي.



## الفصل الرابع

### النتائج والاستنتاجات

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

النتائج

الاستنتاجات

التوصيات

المقترحات

## النتائج

توصل الكاتب إلى جملة من النتائج استناداً إلى ما تقدم من دراسة في الإطار النظري وتحليل عينة البحث الحالي، وهي كما يأتي:

1- احتل كل من مفهومي الحسي والعقلي أهمية كبرى في بنيتي الفكر والفن الإسلاميين على حد سواء، وامتد ذلك حتى على آليات التنفيذ خاصة في تنفيذ الأشكال الفنية، لتشكل فيما بعد صوراً جمالية تحتوي على المتقابلات وبشكل جدلي بين كليهما (الحس والعقل) كما يظهر في العينات (3، 4، 5، 7، 8، 9).

2- عالج التصوير الإسلامي مركز الوجود بشكل تركيبات صورية رمزية أحياناً وواقعية أحياناً أخرى، بين التسطيح واللاتسطيح لغرض توليد بنية شكلية جديدة تنقسم إلى أشكال تشخيصية وأخرى مجردة، ويظهر ذلك واضحاً في العينة (10) وفي رسومات الواسطي.

3- حاول الفنان المسلم أن يراعي مسألة التحريم بإيجاد معادلات موضوعية جديدة تتخذ من الآيات القرآنية ركيزة أساسية لتشكيل بنية التصوير الإسلامي، سواء أكانت ترتبط بما هو مشخص أم غير مشخص، وذلك يعكس أهمية الدراسات الفلسفية على الحياة والفن لما لها من مكانة في الفكر خاصة عند المدرسة العقلية والإشراقية (الصوفية).

4- يُعد مفهوما الاختزال والتقنين مفهوماً فاعلين في بنية التصوير الإسلامي، إذ إننا أمام منجزات فنية إسلامية ذات بنية رمزية، وهذان المفهومان جعلاً من الأعمال التصويرية تبدو ذات مظهر رياضي يتشخص في قيم التوازن والتناظر والتقابل وما إلى ذلك من قيم تتعلق بمفهوم السمترية.



5- سعى التصوير الإسلامي الى تفعيل جانب المخيلة الخلاقة من خلال إيجاد علاقات جدلية بين الواقع الفيزيقي وبين الذهني المتصور لإنشاء تصورات متراكبة ومتداخلة بين القيم المادية من جهة والقيم الروحية من جهة أخرى، الأمر الذي يفسر ظهور المرئي في تكوينات مجردة، كما ظهر ذلك واضحاً في العينات ( 9، 17)، وظهور اللامرئي في تكوينات تشخيصية وكما هو ظاهر في العينات (2، 7، 8).

6- تتسم الأعمال التصويرية الإسلامية بالسمة المعمارية لتكوين المشهد التصويري وأن كانت مشخصة أو غير مشخصة، بمعنى ان المنجزات التصويرية الإسلامية لها صفة المعمارية الهندسية في بناء تكويناتها، وهذا ما يؤكد حضور التداخل بين ما هو عقلي منضبط من جهة وبين ما هو متخيل ومتحرر من جهة أخرى، وكان الجدلية بين الواقع والافتراض تكاد تكون واضحة في التصوير الإسلامي، الأمر الذي يفسر وجود اطار زخرفي لمجمل التكوينات المعمارية في التصوير الإسلامي، كما في العينات (1، 3، 4، 5، 7، 8، 9، 19)، ويفسر حضور البنية المعمارية من دون وجود الإطار الزخرفي في بعض الأعمال التصويرية، كما في العينات (10، 11، 12، 13، 14، 15، 16، 17، 18).

7- ثمة علاقة جدلية بين التشخيص والتجريد تظهر في الصورة الفنية الإسلامية تتمثل بحضور وغياب الأشكال الواقعية (الآدمية والحيوانية والنباتية) والأشكال المجردة في المنجز الفني في الوقت الذي تؤكد بعض العينات حضوراً واضحاً للأشكال الواقعية وبشكل مفصل - كما يظهر ذلك في العينات (4، 5، 6، 10، 11، 12، 13، 14، 15، 16، 19)، فتمنح المنجز الفني سمة تشخيصية - تؤكد عينات أخرى حضوراً للأشكال

المجردة، كما يظهر ذلك في العينات (1، 2، 3، 7، 8)، لتمنح المنجز الفني سمة تجريدية. غير إننا في أحيان أخرى نجد حضورهما معاً في عمل فني واحد، وهذا ما يظهر في العينات (5، 9، 17، 18).

8- اهتم التصوير الإسلامي بمفهوم الوحدة الشكلية البصرية على الرغم من التنوعات التي تشكل في مجموعها جديلاً بين الصعيد الفكري والأدائي، الأمر الذي يفسّر لنا اسلوبية أداء الفنان المسلم لإنجاز الصورة الفنية، كما اهتم بمفهوم الحركة في كل من العناصر واللون والمفردات وحتى الوحدة والتنوع والحركة هما القاعدة الخفية التي يركز عليها التصوير الإسلامي، ولا تخلو أية عينة من هذه المفاهيم.

9- حاول الفنان المسلم إيجاد معادل تصويري مزدحم بالتكوينات في أعماله الفنية اجتناباً للفراغ فلا يوجد عمل فني خالٍ من المفردات التي تشغل الفضاء، وهذا يعاكس الفضاء الواقعي الذي تتميز به الصحاري والأراضي العربية بشكل عام، ولأن مجمل طقوس الإسلام التعبدي تستدعي التكرار، حاول الفنان المسلم أن يكرر المفردات التصويرية في أعماله الفنية ليؤكد على حضور الاستمرار والتدفق في عاملي الزمان والمكان، ويمكننا أن نستشعر ذلك في الجدلية الكامنة بين التشخيص والتجريد في العينات (1، 2، 3، 4، 5، 9).

10- حاول الفنان المسلم أن يؤكد على المعنى في تكويناته وأشكاله التصويرية، إذ يمكننا رصد معاني كثيرة ومتنوعة في عينة البحث، إذ بالإمكان رصد معانٍ جمالية حدسية تؤكد على حضور المجرد، كما في العينات (1، 2، 3، 7، 8)، كما بالإمكان رصد معاني أخلاقية كما هو واضح في العينات (13، 14، 18)، ومعاني دينية، كما يظهر في العينات (11، 12، 15، 19)،

ومعاني علمية كما في العيتين (9، 10). وعلى الرغم من تعدد هذه المعاني نجد أن الفنان المسلم كان حريصاً على حضور جدلية التشخيص والتجريد في تمثيل كل معنى من هذه المعاني.

11- أكد الفنان المسلم على حضور الزمان المفترض وغياب الزمان الفيزيقي جاعلاً من هذه المفردة مركزاً لتجاوز غياب المكان كذلك، فالمكان لا يبدو مشخصاً بأي شكل من الأشكال، فضلاً على عدم تشخص الزمان، ولو تتبعنا الأعمال التصويرية لعينة البحث وخاصة رسوم الواسطي التي تمثلها العينات (11، 12، 13، 14، 15، 16، 17، 18، 19)، فإننا لم نعثر على ظلال تكون مؤشراً لمنتصف النهار مثلاً، وهكذا فإننا لم نعثر على مكان مشخص إلا إذا كان المكان معروفاً كالمسجد، مما يؤكد على أن الزمان والمكان في التصوير الإسلامي مطلقين.

12- هناك تباين في معالجة الفراغ عند الفنان المسلم، إذ ظهر ثلاثة أنواع من الفضاءات في المنجز التصويري وهي: الفضاء الطبيعي (الواقعي) كما يظهر ذلك في الأعمال الفنية الواقعية، ثم الفضاء الافتراضي والذي تجلّى ظهوره في رسومات الواسطي، ثم الفضاء المجازي، كما في الزخارف الإسلامية، وبهذه الأنواع حاول الفنان المسلم أن يحقق صراع الثنائيات لغرض التأكيد على تداخل التشخيص والتجريد في جدلية لا نهاية لها.

13- ابتكر الفنان المسلم أشكالاً افتراضية قد لا نجدها في الواقع العيني وإنما هي حصيلة متراكبات ذهنية خيالية أراد منها أن تكون أشكالاً أسطورية يتداخل فيها كلا البعدين المادي المشخص والروحي المجرد بجدلية لا يمكن الوقوف على جدلها الصاعد أو النازل بحسب تعبير افلاطون والفارابي، وهذا ما نلاحظه في العيتين (9، 17)، ولم يقتصر الفنان المسلم في أسلوبه



هذا على الأشكال الأدمية والحيوانية، بل تعداه إلى الأشكال النباتية، حيث صور الفنان هذه الأشكال وفق مخيلته فباتت أشكالا، افتراضية غريبة في تركيبها ومظهرها لابتعادها عن الواقع، وربما كان الفنان المسلم يهدف من ذلك الابتعاد عن المحاكاة والتشبيه، وهذا ما يبدو واضحاً في العينات (14، 15، 17، 18).

14- دأب الفنان المسلم على التأكيد على مفهوم الكثرة بنوع من الجدلية الصوفية التي أكد عليها الفكر الإسلامي من خلال تمثيل المفاهيم للأجزاء الواقعية الخارجية، فما بين الشكل الهندسي المرتبط بالذهن والشكل المادي المرتبط بالواقع يحاول الفنان المسلم ان يؤكد جدلية العلاقة بين الجسد والروح وبين الحسي والعقلي وبين النسبي والمطلق.

15- سعى الفنان المسلم إلى تصوير الأشكال وفق أسلوب زخرفي وعدم الاقتصار على تمثيل الأشكال كحقيقة مرئية فحسب بل كحقيقة متصورة، وفي هذا جدل واضح حول إمكانية انتقال الفنان المسلم من التشخيص إلى التجريد.

16- أكد الفنان المسلم، من خلال أعماله التصويرية، على العلاقة الجدلية بين عالم الوجود المادي المتمثل بالأشكال الواقعية، وعالم الوجود المجرد المتمثل بالأشكال الهندسية وفق رؤية صوفية محضة.

17- صور الفنان المسلم مستويات عمودية متتالية (متراكبة) في منجزه الفني من أجل الإحاطة بمجريات الحدث، ولإظهار حيز المكان بأسلوب جامع من خلال رؤية روحية للوجود وباعتقاد جازم بشمولية الرؤية الإلهية للأشياء فكان تصويره للمشهد وفق منظور روحي حيث قام بتجميع اسقاطات

رؤيته الهندسية من جوانبها المختلفة ورصفها على سطح واحد معتمداً على أكثر من زاوية نظر في تصوير المشهد ليدو المشهد التصويري أنه واقع في محيط الرؤية الكلية، وهذا ما نلاحظه في العينات (3، 15، 17، 18).

18- ثمة علاقة جدلية بين التشخيص والتجريد تجلت في عينة البحث فافرزت عن ظهور ثلاثة أنماط للتصوير في التاريخ الإسلامي وهي كما يأتي:

أ- نمط التزم بمحددات الشريعة التي كانت تلزم الابتعاد عن كل ما يدعو إلى المضاهاة والتشبيه بالله تعالى، لتقتصر عناصر المشهد التصويري وفق هذا النمط على الأشكال المجردة، الهندسية منها والزخرفية (النباتية)، وهذا ما تظهره العينات (1، 2، 3، 7، 8).

ب- نمط لم يكثر بالمحددات الشرعية فراح يعبر عن المشهد التصويري وفق أسلوب واقعي (مادي) محض يقوم على أساس المحاكاة والتشبيه، محاولاً استقاء عناصره الفنية من عدة حضارات، كاهلنسية والبيزنطية والساسانية، وقد أدى الانفتاح نحو هذه الحضارات إلى ظهور فن مبتذل، كما كشفت عنه التصاوير أو الرسوم التي عثر عليها في القصور الأموية والعباسية، مما يثير الجدل حول انتساب هذه الأعمال الفنية إلى الفن الإسلامي، وهذا ما نلمسه في العينات (4، 5، 6).

ج- نمط سعى إلى إيجاد التوازن بين المحددات الشرعية وبين ضرورات الفن، وهذا ما يظهر في رسوم الواسطي - العينات التسع الأخيرة - حيث لجأ الواسطي إلى استخدام أساليب فنية تنأى به عن المادي وما يترتب عليه من تجسيم ومحاكاة كإسلوب التسطيح من خلال الاختزال والتحوير الذي يبعده عن المحاذير الشرعية والتعبير عن المشهد

التصويري وفق رؤية روحية مستمدة من واقع الرؤية الإلهية الشمولية للأشياء مبتعداً عن كل ما يحقق الإيهام بالعمق (المنظور)، مما اتاح له ذلك جمع عدة أزمنة وأمكنة في مشهد تصويري واحد، فباتت أشكاله التصويرية مسطحة تحوم في أجواء زمانية مطلقة وغير محددة.



## الاستنتاجات

في ضوء ما توصل اليه الكاتب من نتائج يستتج جملة من الاستنتاجات هي كما يأتي:

1- ان الفن الإسلامي في تركيباته الصورية أفضل مصداق كاشف عن جدلية التشخيص من جهة والتجريد من جهة أخرى وذلك لأن الفكر الإسلامي جاء لإقامة صلوات ووشائع ما بين ما هو مادي مرئي وما هو مجرد غير مرئي.

2- كان للبيئة الإسلامية اثر على بنية الفن بشكل عام وعلى بنية التصوير بشكل خاص، اذ كانت تعد مؤشراً حقيقياً لكشف مواطن الصلوات بين ما هو مادي مرئي وبين ما هو روحي، وعليه يمكن القول ان التصوير الإسلامي في تركيباته الصورية جاء متداخلاً بين ما هو تشخيصي وبين ما هو مجرد، وبين ما هو وظيفي ادائي وبين ما هو جمالي عقلي بحت.

3- اثرت المفاهيم العقائدية الإسلامية على بنية الشكل في التصوير الإسلامي تأثيراً مباشراً احوال الاشكال الى بنيات صورية رمزية تتفاعل فيما بينها لتؤدي الى معنى يشكل في النهاية خطاباً كلياً يحاور مركز الوجود ليتوافق مع المعطيات العقائدية التي تركز بدورها على مفاهيم فكرية فلسفية، وعليه فالتصوير الإسلامي يتنوع مع تنوع المفاهيم العقائدية، الامر الذي يفسر وجود فنانيين مسلمين يؤكدون حضور المطابقة مع الواقع المادي وآخرين يؤكدون على الابتعاد عن هذا الواقع محققين بذلك نمطاً من الجدلية في بنيته الرمزية ذات الخطاب الواحد.

4- كانت قضية التحريم مفتاحاً لتأسيس نمط ادائي جديد في بناء الصورة الفنية

الاسلامية اعتمد على التسطيح واغفال المنظور بالاستناد على الاختزال لكل ما هو مرئي، مما يفسر ظهور مساحات تصويرية مسطحة بغية ايجاد قيم تعبيرية جديدة تؤكد صراحة الموضوع ومباشرة في آن واحد. غير ان هذا الامر لم يكن سارياً على كل الفن الاسلامي اذ وجدت تطبيقات جمالية صورية اسلامية لا تؤكد حضور الجوهر وانما تؤكد على حضور العرض، خاصة في الاماكن التي تعد مقرات استراحة واستجمام. كما في بعض القصور التي تناولها الكاتب في دراسته.

5- نتيجة لتداول التصوير الاسلامي مراكز الوجود في منظومات بصرية كلية، تكونت لديه مجموعة من القواعد الرياضية استطاع من خلالها ان يقوم بانشاء تركيبات بصرية تركز على مظهر رياضي منسجم ومثير للدهشة، اعتماداً على نظام الخبرة الذي تطور شيئاً فشيئاً مشغلاً بالتناظر والتقابل والتوازن والتماثل وما الى ذلك، وهذا مما يوحي بعدم خلو أي منجز فني اسلامي الى حد ما من هذه المفاهيم، وكان الفن الاسلامي قد اوجد طريقاً ادائياً صعب المراس لمجمل ادائه الفني على الرغم من تنوعه سواء اكان ذلك تشخيصاً ام تجريداً.

6- شكل حضور الجسد ( الانساني -الحيواني ) فضلاً عن الجسم النباتي مواد رئيسة لتكوينات الفنان المسلم، ونجد أن هذه العناصر لها صفة الحضور حتى في بعض الاعمال الرمزية التي تحاول الابتعاد عن المطابقة الواقعية، ولعل التزام الفنان المسلم بهذه العناصر يعود احترامه لكائنات الوجود، خاصةً وانه يعلم ان الوجود مرتب وفق مقامات احتل الانسان اعلاها والجماد ادناها، غير ان هذا الاتجاه لا يشمل كافة التصاوير الاسلامية وانما التشخيصية منها فقط.

7- ارتكز المفهوم البنائي للشكل عند الفنان المسلم على مفهومي الحركة و(الوحدة والتنوع) ليؤكد بذلك حضور الثنائيات بين التشخيص والتجريد في كل مفاصل الوجود، مما يفسر ذلك وجود اعمال فنية اسلامية تحتوي على اشكال آدمية وحيوانية ونباتية وهندسية وذلك لان الفنان المسلم اعتمد على مفهوم جدلي يؤكد وجود الحركة في كل الاشياء غير انه كان يلتزم بوحدة موضوعية وتنوع ادائي.

8- كان للخط اهمية كبرى في صياغة الاشكال التصويرية الاسلامية وتحديد محيطها الخارجي، وقد كان ترميز الخط بناءً على ما كشفتها الدراسات التأملية لدراسة الوجود، فكان يُرمز للخط المستقيم عن كل شيء روحي، وللخط المنحني عن كل شيء مادي، فكان الفنان المسلم تبعاً لذلك يصور المشهد وفقاً لهواجسه ورؤيته الحدسية ليؤكد على عدم خلو الاشكال في هذا الوجود من تداخل كلا نوعي الخط المستقيم والمنحني في بنية الصورة الفنية، مما يعني ان فعل الجدلية لا يمكن له ان يوجد الا مع وجود طرفين هما الخط المستقيم والخط المنحني، وهذا يعني ان الجدلية ما بين التشخيص والتجريد قائمة في التصوير الاسلامي على تقابل المفاهيم سواء اكانت فكرية أم أدائية كما في الحركة والسكون، والتناظر والتقابل، المنحني والمستقيم، التفصيلي والمختزل وما الى ذلك.



## التوصيات

في ضوء البحث الحالي وما اسفر عنه من نتائج واستنتاجات يوصي الكاتب بما يأتي:

- 1- انشاء متحف متخصص بالتصوير الاسلامي يتم فيه جمع الآثار الاسلامية وعمل نسخ مطابقة لها، وتصنيفها وفق المراحل التاريخية، فضلاً عن جمع كافة المصورات في مختلف المكتبات العالمية مع المصادر والمراجع التي تهتم بفن التصوير الاسلامي ضمن مكتبة خاصة تشغل احد اجنحة المتحف.
- 2- تأسيس قسم متخصص بدراسة فن التصوير الاسلامي ضمن كليات ومعاهد الفنون الجميلة.
- 3- الاستفادة قدر الامكان من نتائج الدراسة الحالية في البحوث التي يشكل التصوير الاسلامي محورها او احد روافدها الاساسية.
- 4- استحداث مادة نظرية قوامها تعرف جماليات التصوير الاسلامي في اقسام الفنون التشكيلية من الكليات والمعاهد المختصة وفق الفكر الفلسفي الاسلامي.

## المقترحات

استكمالاً لمتطلبات البحث الحالي يقترح الكاتب إجراء الدراسات الآتية:

1- جدلية التشخيص والتجريد في فنون الشرق الأقصى القديم.

2- الأبعاد الفكرية والجمالية لفن التصوير الاسلامي الفارسي.

3- تمثيلات الفطرة في فن التجريد الاسلامي.

الملاحق





## ملحق رقم ( 1 )

## عينة البحث

رقم العينة	موضوعها	تاريخ الانتاج	القياس	الحالة	المالكية	مكان الانتاج	العصر
1	زهريّة بلرداق الاكتنيس	72 هـ (691م)	-	فسيحاء	-	قبة الصخرة - فلسطين	الأموي
2	مقطع من أحد محارب الجامع الأموي	715 م	-	فسيحاء	-	الجامع الأموي - سوريا	الأموي
3	زخرف حنية على داخل السرواق الغربي لباحة المسجد الكبير	715 م	-	فسيحاء	-	المسجد الكبير - سوريا	الأموي
4	شجرة مع مناظر حيوانية	105 - 125 هـ (724 - 743 م)	-	فسيحاء	-	قصر خربة القجر - الأردن	الأموي
5	موسيقان وفارس	2 هـ (8م)	-	تصوير جداري بالألوان المائية	للمتحف الوطني - دمشق	قصر الحير الغربي - شرق الأردن	الأموي
6	رائعتان	221 هـ - 224 هـ (836 - 839 م)	-	تصوير جداري ملون	-	سامراء - العراق	العباسي
7	مسودة لفلمة القرآن الكريم	(900م)	120 ملم x 285 ملم	احبار ملونة على ورق	مكتبة جستر بيتي - بيلن مجموعة رقم 1406	سوريا	العباسي
8	صفحة مزوقة للقرآن الكريم	391 هـ (1000م)	177 ملم x 135 ملم	احبار ملونة على ورق	مكتبة جستر بيتي - بيلن مجموعة رقم 1431	العراق	العباسي
9	كتاب الزيناق	(1119م)	-	احبار ملونة على ورق	دار الكتب القومية باريس	الموصل - العراق	العباسي
10	فارسان من كتاب البيطرة	606 هـ (1210م)	120 ملم x 170 ملم	احبار ملونة على ورق	متحف طوبقوسرلي - استنبول. رقم 2115 ورقة 57	بغداد - العراق	العباسي
11	الاحتفال بعيد الفطر	634 هـ (1237م)	243 ملم x 261 ملم	احبار ملونة على ورق	المكتبة الوطنية - باريس مسادة صرب 5847 مجموعة شفر ورقة 19	بغداد - العراق	العباسي

رقم العمدة	موضوعها	تاريخ الاقتاج	القياس	الحالة	المالكية	مكان الاقتاج	المصدر
					الصفحة اليمنى		
12	في مطبعة سلوة	634 هـ (1237م)	-	احبار ملونة على ورق	المكتبة الوطنية - باريس. مادة عرب 5847	بغداد - العراق	العباسي
13	ابو زيد يركي على ضباع بلنته سروج	634 هـ (1237م)	200 ملم x 230 ملم	احبار ملونة على ورق	المكتبة الوطنية - باريس مادة عرب 5847 مجموعة شفر وجه الورقة 38	بغداد - العراق	العباسي
14	ابو زيد يتصرف بعد ان نزل العطاريا لتظلم قصائد رابعة	634 هـ (1237م)	228 ملم x 180 ملم	احبار ملونة على ورق	المكتبة الوطنية - باريس مادة عرب 5847	بغداد - العراق	العباسي
15	قلعة الملح	634 هـ (1237م)	253 ملم x 267 ملم	احبار ملونة على ورق	المكتبة الوطنية - باريس مادة عرب 5847 مجموعة ورقة 94 الصفحة اليسرى	بغداد - العراق	العباسي
16	قطع الابل	634 هـ (1237م)	138 ملم x 260 ملم	احبار ملونة على ورق	المكتبة الوطنية - باريس مادة عرب 5847 مجموعة ورقة 101 الصفحة اليمنى	بغداد - العراق	العباسي
17	الجزيرة الشرقية	634 هـ (1237م)	259 ملم x 280 ملم	احبار ملونة على ورق	المكتبة الوطنية - باريس مادة عرب 5847 مجموعة شفر وجه الورقة 121 الصفحة اليمنى	بغداد - العراق	العباسي
18	تحضير الطعام لضيوف	634 هـ (1237م)	259 ملم x 280 ملم	احبار ملونة على ورق	المكتبة الوطنية - باريس مادة عرب 5847	بغداد - العراق	العباسي
19	ابو زيد في مسجد بني حرام	634 هـ (1237م)	215 ملم x 250 ملم	احبار ملونة على ورق	المكتبة الوطنية - باريس مادة عرب 5847 ظهر الورقة 158	بغداد - العراق	العباسي



## المصادر والمراجع



## المصادر والمراجع

### أولاً: المصادر والمراجع

#### القرآن الكريم

1- أبو ريان، محمد: أصول الفلسفة الاشرافية عند شهاب الدين السهروردي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1977.

2- \_\_\_\_\_: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2008.

3- ابن رشد: تهافت التهافت، قدّم له وعلّق حواشيه: صلاح الدين الهواري، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع، المطبعة العصرية، بيروت، 2006.

4- \_\_\_\_\_: تلخيص كتاب النفس، تحقيق: أحمد فؤاد الأهواني: النهضة المصرية، القاهرة، 1950.

5- إبراهيم، زكريا. وعمر البرواري: برجسون. حياته. فلسفته، ط2، دار المعارف بمصر، 1968.

6- \_\_\_\_\_: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر للنشر، دار مصر للطباعة ب ت.

7- إبراهيم، نجيب ميخائيل: مصر والشرق الأدنى القديم، ط3، ج1، مصر، 1960.

8- إبراهيم، عبد الله: المركزية، إشكالية التكوين والتمركز حول الذات (المطابقة والاختلاف)، ط1، المركز الثقافي العربي، 1997.



- 9- أديب، سمير: موسوعة الحضارة المصرية القديمة، ط1، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.
- 10 - الأهواني، أحمد فؤاد: الفلسفة الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.
- 11- اوزيرمان، ثيوردور. تطور الفكر الفلسفي، ترجمة: سمير كرم، دارا لطليعة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1993.
- 12- اوفسيانيكوف، م، وسمير نوبا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعليق: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، 1975.
- 13- الألوسي، محمود شكري: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب شرح وتصحيح: محمد بهجة الأثري، دار الكتب العلمية، بيروت، ب ت.
- 14- آل ياسين، جعفر: فلاسفة يونانيون، من طاليس إلى سقراط، ط3، مكتبة الفكر العربي للنشر والتوزيع، بغداد، ب ت.
- 15- الالفي، أبو صالح: الفن الإسلامي. أصوله. فلسفته. مدارسه، ط3، دار المعارف، القاهرة، ب ت.
- 16- الإمام علي بن الحسين (ع): الصحيفة السجادية، مكتبة دار الكتب العلمية، بغداد، 1997.
- 17- إمام، إمام عبد الفتاح: المنهج الجدلي عند هيفل، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1982.
- 18- انطون، فرح: ابن رشد وفلسفته، ط2، تقديم: طيب تيزيني، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والاشهار، الجزائر، 2001.

- 19- الانصاري، الشيخ مرتضى: المكاسب، ط1، مؤسسة الهادي، قم، 1415هـ، مطبعة باقري.
- 20- إسماعيل، عز الدين: الفن والإنسان، ط1، دار القلم للملايين، بيروت، 1974.
- 21- آتغها وزن، ريتشارد: فن التصوير عند العرب، ترجمة: عيسى سلمان وسليم طه، وزارة الإعلام، بغداد، 1974.
- 22- الأغا، وسماء حسن: التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي، ط1، دار الشؤون الثقافية للطباعة والنشر، بغداد، 2000.
- 23- الأعظمي، خالد خليل حمودي: الزخارف الجدارية في آثار بغداد، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، 1980.
- 24- بابا دوبولو، الكسندر: جمالية الرسم الإسلامي، مؤسسة عبد الكريم عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1979.
- 25- بالروني، محمد محمد: مذاهب فلسفية كبرى، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.
- 26- باقر، طه: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ط2، دار الشؤون الثقافية بغداد، 1986.
- 27- بارو، اندريه: سومر. فنونها وحضارتها، ترجمة وتعليق: عيسى سلمان وسليم طه، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1979.
- 28- بارندر، جفري: المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ترجمة: إمام عبد الفتاح

- إمام، مراجعة: عبد الغفار مكاوي، سلسلة عالم المعرفة (173). المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1993.
- 29- الباشا، حسن: الفنون في عصور ما قبل التاريخ، ط2، أوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2006.
- 30- باشلار، غاستون: العقلانية التطبيقية، ترجمة: بسام الهاشم، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.
- 31- بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة ج1، ط1، منشورات ذوي القربى، مطبعة سليمانزادة، 1427 هـ.
- 32- \_\_\_\_\_: فلسفة العصور الوسطى، ط1، دار القلم للنشر، بيروت، 1979.
- 33- بهنسي، عفيف: الفن الاسلامي، دار طلس، دمشق، 1986.
- 34- \_\_\_\_\_: جمالية الفن العربي، عالم المعرفة (14)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979.
- 35- \_\_\_\_\_: أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، ط1، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1998.
- 36- بيت الحكمة: ابن رشد وفلسفته بين التراث والمعاصرة ج2، مراجعة وتقديم: عبد الأمير الأعسم، ط1، سلسلة المائدة الحرة (43 - ب)، بغداد، 1999.
- 37- بن نايف، وجدان: سلسلة التعريف بالفن الإسلامي (1): الأمويون - العباسيون - الأندلسيون، الجمعية الملكية للفنون الجميلة، دار البشير للنشر والتوزيع، عمان، ب ت.



- 38- برهية: أميل: تاريخ الفلسفة، العصر الوسيط والنهضة، ط2، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1988.
- 39- برغسون، هنري: الفكر والواقع المتحرك، ترجمة: سامي الدروبي، مطبعة الإنشاد، دمشق، ب ت.
- 40- \_\_\_\_\_: التطور الخالق، ترجمة: محمد محمد قاسم، مرجعة: نجيب بلدي، القاهرة، ب ت.
- 41- البخاري، محمد بن إسماعيل: صحيح البخاري، بحاشية السندي، ج4، ط1، المطبعة الشرقية، مصر، 1304هـ.
- 42- الجابري، علي حسين: الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان، آفاق عربية، بغداد، 1985.
- 43- الجبوري، نظلة أحمد نائل: خصائص التجربة الصوفية في الإسلام، ط1، مكتبة بيت الحكمة، بغداد، 2001.
- 44- الجزيري، عبد الرحمن: كتاب الفقه على المذاهب الأربعة، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، ب ت.
- 45- جماعة من الأساتذة السوفيت: المادية الديالكتكية، نقلة عن الروسية: فؤاد مرعي وآخرون، دار الجماهير، دمشق، ب ت.
- 46- الجندي، انعام: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مؤسسة الشرق الأوسط للطباعة والنشر، ب ت.
- 47- الجسر، نديم: قصة الإيمان بين الفلسفة والعلم والقرآن، دار التربية للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ب ت.

- 48- جعفر، باقر: معجم مصطلحات المنطق، ط1، دار الاعتصام للطباعة والنشر، إيران، ب ت.
- 49- دي بور، ت. ج: تاريخ الفلسفة في الإسلام، ترجمة وتعليق: محمد عبد الهادي أبو ريذة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ب ت.
- 50- ديورانت، ول: قصة الحضارة، حياة اليونان ترجمة: زكي نجيب، محمد طه سالم، جامعة الدول العربية، القاهرة، ب ت.
- 51- \_\_\_\_\_: قصة الفلسفة، ط4، ترجمة: فتح الله المشعشع، مكتبة المعارف، بيروت، 1979.
- 52- ديمان، م. س: الفنون الإسلامية، ط2، ترجمة، أحمد محمد عيسى، مراجعة: أحمد فكرت، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1958.
- 53- ديروش: كريستيان: الفن المصري القديم، ترجمة محمود خليل النحاس وأحمد رضا، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1966.
- 54- هادي، بلقيس محسن: تاريخ الفن العربي الإسلامي، جامعة بغداد، مطبعة الحكمة، بغداد، 1990.
- 55- هاووزر، آرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: فؤاد زكريا، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981.
- 56- هيغل: المدخل إلى علم الجمال، ط2، ترجمة جورج طرايشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1980.
- 57- هرسكر فيتز، ميلغيل، ج: أسس الأنثروبولوجيا الثقافية، تعريب: رياح النفاخ، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1973.

- 58- وهبة، مراد: المعجم الفلسفي، دار قباء للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.
- 59- ويلكنسون، ريتشارد، هـ: قراءة الفن المصري، ط3، تقديم: زاهي حواس، ترجمة: يسرية عبد العزيز، المجلس الأعلى للآثار، 2007.
- 60- وقيدى، محمد: فلسفة المعرفة عند غاستون باشلار، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980.
- 61- زيجلر، كريستيان، وجان لوك بوفو: الفن المصري، ط1، ترجمة: عادل أسعد الميري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008.
- 62- الزين، محمد خليل: تاريخ الفرق الإسلامية، ط2، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، 1985.
- 63- الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود: أساس البلاغة، ط1، ج1، تحقيق: محمد باسل عيون السود، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998.
- 64- الزعابي، زعابي: الفنون عبر العصور، ط1، دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، 1990.
- 65- زقزوق، محمد حمدي: مقدمة في الفلسفة الإسلامية، دار الفكر العربي، القاهرة، 2003.
- 66- الحاج، كميل: الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2000.
- 67- الحلو، عبدة: الوافي في تاريخ الفلسفة العربية، ط1، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، 1995.



- 68- حلمي، مصطفى: الإسلام والأديان، دراسة ومقارنة، ط1، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004.
- 69- حميد، عبد العزيز وآخرون: الفنون الزخرفية العربية الإسلامية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، 1982.
- 70- حسن، محمد حسن، النظرية النقدية عند هربرت ماركيز، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1993.
- 71- حسين خالد: الزخرفة في الفنون الإسلامية، مطبعة أوفست الوسام، بغداد، 1983.
- 72- حسن، زكي محمد: مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، وزارة الإعلام العراقية، بغداد، 1972.
- 73- \_\_\_\_\_: فنون الإسلام، دار الكتاب الحديث للطبع والنشر والتوزيع، الكويت، ب ت.
- 74- حسني، إيناس: التلامس الحضاري الإسلامي الأوربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد (366)، الكويت، 2009.
- 75- الحسني، هاشم معروف: الشيعة بين الأشاعرة والمعتزلة، ط1، دار النشر للجامعيين، 1964.
- 76- الحفني، عبد المنعم: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ط3، مكتبة مدبولي للنشر، القاهرة، 2000.
- 77- الحر العاملي، محمد بن الحسن: وسائل الشيعة إلى تحصيل مسائل الشيعة، ج 14، تحقيق: عبد الرحيم الشيرازي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ب ت.

- 78- الطباطبائي، محمد حسين: الميزان في تفسير القرآن، ج 6، ط 1، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، 1997.
- 79- الطويل، توفيق: في تراثنا العربي الاسلامي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1985.
- 80- طلس، محمد أسعد: تاريخ العرب، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ب ت.
- 81- كامل، فؤاد وآخرون: الموسوعة المختصرة، منشورات مكتبة النهضة، دار القلم، بيروت، 1983.
- 82- كانت، عمانوئيل: نقد العقل المجرد، ترجمة: أحمد الشيباني، دار اليقظة العربية، بيروت، 1970.
- 83- كمال، محرم: تاريخ الفن المصري القديم، ط 2، مكتبة مدبولي للنشر، القاهرة، 1998.
- 84- الكناني، عثمان ماهر: شعراء الصوفية، منشورات شركة صفوان ماهر للنشر والتوزيع، مطبعة الديواني، بغداد، 1988.
- 851- كرم يوسف: تاريخ الفلسفة الأوربية في العصر الوسيط، دار المعارف، مصر، 1957.
- 86- \_\_\_\_\_: تاريخ الفلسفة اليونانية، ط 1، دار القلم، بيروت، 1977.
- 87- \_\_\_\_\_: تاريخ الفلسفة الحديث، ط 5، دار المعارف للنشر، القاهرة.

88- الكتاب المقدس، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط، العهد القديم، ب ت.

89- لالو، شارل: الفن والحياة الاجتماعية، ترجمة: عادل العوالي، بيروت، 1960.

90- لويد، ستين: فن الشرق الأدنى القديم، ترجمة: محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1988.

91- لويس، جون: مدخل إلى الفلسفة، ط3، ترجمة: أنور عبد الملك، دار الحقيقة للطباعة النشر، بيروت، 1978.

92- لوركر، مانغرد، معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ترجمة: صلاح الدين رمضان، مكتبة مدبولي للنشر، القاهرة، 2000.

93- الماجدي، خزعل: أدب الكالا، أدب النار، دراسة في الأدب والفن والجنس في العالم القديم، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، مطبعة الجامعة الأردنية، عمان، 2001.

94- ماهر وزاده، طيبة: فلسفة كانت التربوية، ط1، تعريب: عبد الرحمن العلوي، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2001.

95- مجمع البحوث الإسلامية: شرح المصطلحات الفلسفية، دار البصائر بطهران، مؤسسة الطبع والنشر في الأستانة الرضوية المقدسة، 1414هـ.

96- مجموعة باحثين: الإسلام، ترجمة: ماجد الغرباوي، مركز الدراسات الثقافية، إيران، ب ت.

97- مجموعة مؤلفين: محيط الفنون، سلسلة الفنون التشكيلية، دار المعارف بمصر، القاهرة، ب ت.



- 98- المجلسي، محمد باقر،: بحار الانوار، ط3 المصححة، دار احياء التراث العربي، بيروت، ب ت.
- 99- مذكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1979.
- 100- \_\_\_\_\_: في الفلسفة الإسلامية، منهج وتطبيقه، المعارف، مصر، ط2، 1968.
- 101- مهدي، ثامر: من الأسطورة إلى الفلسفة والعلم، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.
- 102- مهران، محمد بيومي: الحضارة المصرية القديمة، ج2، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2008.
- 103- مونتاغيو، أشلي: البداية، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة (53)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1982.
- 104- الموسوي، موسى: من الكندي إلى ابن الرشيد، ط2، مكتبة الفكر الجامعي، بيروت، 1977.
- 105- مورتكات، أنطون: الفن في العراق القديم، ترجمة وتعليق: عيسى سلمان وسليم طه، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1975.
- 106- محمد جمال، عبد العزيز: نظرية لشو عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.
- 107- محمد، سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ط2، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002.

- 108- مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، نشاطها، تطورها، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1983.
- 109- ملرش، ايج، اي، ايل: قصة الحضارة في سومر وبابل، ترجمة: عطا بكري، بغداد، 1976.
- 110- مسلم، صحيح مسلم، شروح النووي، التزام ونشر محمود توفيق، مطبعة حجازي، القاهرة، ب ت.
- 111- المسعودي، مروج الذهب، مجلد 3، ط4، مطبعة السعادة، القاهرة، 1964.
- 112- معتوق، فردريك: تطور علم الاجتماع، ط2، دار المعرفة، بيروت، 1982.
- 113- مصطفى، محمد عزت: قيمة الفن التشكيلي، دار المعارف، مصر، ب ت.
- 114- المصري، كمال: تاريخ الفن في العصور القديمة، دار المعارف، مصر، 1976.
- 115- مراد، بركات محمد: الإسلام والفنون، ط1، دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، الشارقة، 2007.
- 116- مرزوق، محمد عبد العزيز: الفن الإسلامي، تاريخه وخصائصه، جامعة بغداد، مطبعة أسعد، بغداد، 1965.
- 117- \_\_\_\_\_: قصة الفن الإسلامي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1980.

- 118- مرجبا، محمد عبد الرحمن: من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، ط1، منشورات عويدات، بيروت، 1970.
- 119- \_\_\_\_\_: تاريخ الفلسفة اليونانية من بدايتها حتى المرحلة الهلنستية، ط1، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، 1993.
- 120- مغنية، محمد جواد: فلسفات إسلامية، دار المعارف للمطبوعات، بيروت، 1978.
- 121- \_\_\_\_\_: في ظلال نهج البلاغة، ج 1، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1978.
- 121- المغربي، علي عبدالفتاح: حقيقة الخلاف بين المتكلمين، ط1، مكتبة وهبة للنشر، القاهرة، 1994.
- 123- مظهر، سليمان: قصة الديانات، دار الوطن العربي للطباعة والنشر، ب ت.
- 124- نونج، اريك هور، وادي الملوك، ط2، ترجمة: محمد العزب موسى، مكتبة مدبولي للنشر، القاهرة، 2002.
- 125- النوره جي، أحمد خورشيد: مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.
- 126- نصر الدين، أديب: الينابيع في المسيحية والإسلام، ط1، دار النضال للنشر، مطبعة قانصو، بيروت، 1994.
- 127- النشار، علي سامي: نشأة الدين - النظريات التطورية والمؤهلة، ط1، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، 1995.



- 128- السواح، فراس: موسوعة تاريخ الأديان، ط1، ج2، ترجمة: نهاد خياطة وآخرون، منشورات علاء الدين، دمشق، 2004.
- 129- سوسة، أحمد: حضارة وادي الرافدين بين الساميين والسومريين، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980.
- 130- السيستاني، علي، منهاج الصالحين، ط2، ج2، دار المؤرخ العربي، بيروت، 1996.
- 131- سيف أفانا: حول الفلسفة الماركسية، ترجمة: حمدي عبد الجواد، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1975.
- 132- سليم، شاكر مصطفى: المدخل إلى الأنثروبولوجيا، مطبعة العاني، بغداد، 1975.
- 133- سعيد، الياس: مذهب المادية، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، بيروت، 1971.
- 134- سعفان، كامل: اليهود تاريخ وعقيدة، دار الاعتصام، سلسلة كتاب الهلال، 1981.
- 135- عاصي، حسن: التصوف الإسلامي، مفهومه، تطوره ومكانه من الدين والحياة، ط1، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، 1994.
- 136- عباس، رواية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، ط1، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1998.
- 137- \_\_\_\_\_: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1987.

- 138- عبد الله، محمد فتحي: الجدل بين أرسطو وكنط، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1995.
- 139- عبد الله، محمد صبحي: العلاقات العراقية المصرية في العصور القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.
- 140- عبد المجيد، زكريا رجب: العمارة والفنون الكبرى في مصر القديمة، ج2، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2009.
- 141- عبد الله، عبد الكريم: فنون الإنسان القديم (اساليبها ودوافعها)، مطبعة المعارف، 1973.
- 142- عبد العزيز، محمد الحسيني: دراسات في العمارة والفنون الإسلامية، المطبعة العصرية، الكويت، ب ت.
- 143- عبد الرزاق، جمال الدين، فنون مصرية قديمة، جامعة الإسكندرية، مصر العربية، ب ت.
- 144- عبد الرزاق، مصطفى: تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية، ط3، مطبعة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1966.
- 145- عبيد، كلود: التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2008.
- 146- عدد من الفلاسفة السوفيت: الجمال في تفسيره الماركسي، ترجمة: يوسف الحلاق، مراجعة: أسماء صالح، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، دمشق، 1968.
- 147- عدرة، غادة المقدم: فلسفة النظريات الجمالية، ط1، جروس برس، طرابلس، لبنان، 1996.

- 148- عون، فيصل بدير: التصوف الإسلامي، الطريق والرجال، مطبعة سعيد رأفت للنشر، عين شمس، 1983.
- 149- عوض، رياض: مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس طرابلس، لبنان 1994.
- 150- عكاشة، ثروت: الفن الهندي، ط1، دار الشروق، القاهرة، 2005.
- 151- \_\_\_\_\_: فن الواسطي، دار المعارف، القاهرة، 1974.
- 152- \_\_\_\_\_: الفن المصري، دار المعارف، مصر، 1971.
- 153- \_\_\_\_\_: الفن الإغريقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982.
- 154- \_\_\_\_\_: التصوير الإسلامي الديني والعربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مطبعة فينيقيا، بيروت، ب ت.
- 155- عطية، محسن محمد: موضوعات في الفنون الإسلامية، ط3، مكتبة النهضة المصرية، 1999.
- 156- علام، نعمت إسماعيل: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، ط5، دار المعارف، القاهرة، ب ت.
- 157- علي، جواد: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج6، ط2، جامعة بغداد، 1993.
- 158- عمارة، محمد: الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده، الكتابات الاجتماعية، ج2، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.



- 159- فارس، شمس الدين والخطاط سلمان عيسى: تاريخ الفن القديم، ط1، دار المعرفة، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، بغداد، 1980.
- 160- فهيم، حسين: قصة الأنثروبولوجيا، فصول في تاريخ علم الإنسان، سلسلة عالم المعرفة (98)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1986.
- 161- فرانكفورت، هـ. وآخرون: ما قبل الفلسفة، ط2، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.
- 162- فروخ، عمر: العرب والفلسفة اليونانية، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1990.
- 163- \_\_\_\_\_: تاريخ الجاهلية، دار العلم للملايين، بيروت، 1964.
- 164- فتح الله، أحمد: معجم الفاظ الفقه الجعفري، ط1، مراجعة: عبد الهادي الفضلي، مطابع المدخول، الدمام، 1995.
- 165- الصادقي، محمد: حواريين الإلهيين والماديين، منشورات مكتبة الصدق، النجف الأشرف، ب ت.
- 166- \_\_\_\_\_: عقائدنا، ط2، منشورات مؤسسة النور للمطبوعات، بيروت، 1994.
- 167- صاحب، زهير وسلمان الخطاط: تاريخ الفن القديم في بلاد الرافدين، مطبعة التعليم العالي، جامعة بغداد، 1987.
- 168- \_\_\_\_\_: الفنون السومرية، ايكال للتصميم والصناعة، بغداد، 2004.

- 169- \_\_\_\_\_: الفنون الفرعونية، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2005.
- 170- الصدر، محمد: منهج الصالحين، جـ 3، مطبعة الآداب، النجف الأشرف، 1994.
- 171- صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ط1، منشورات ذوي القربى، مطبعة سليمانزادة، 1385هـ.
- 172- قاسم، محمود: النفس والعقل، ط2، القاهرة، 1962.
- 173- قطب، سيد: في ظلال القرآن، ط2، المزيّد والمنقحة، جـ 1، مطبعة دار إحياء الكتب العربية.
- 174- \_\_\_\_\_: التصوير الفني في القرآن، ط3، دار المعارف بمصر، القاهرة، ب ت.
- 175- قلعه جي، عبد الفتاح روّاس: مدخل إلى علم الجمال الإسلامي، ط1، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1991.
- 176- القمي، تقي الطباطبائي: مباني منهاج الصالحين، جـ 7، دار السرور، بيروت، 1997.
- 177- روزنتال، م: الموسوعة الفلسفية، ط2، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980.
- 178- الرومي، صهيب: التصوف الإسلامي، ط1، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، بيروت، 2007.

- 179- رزق، عاصم محمد: معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، الكتاب الرابع، مكتبة مدبولي، مصر، 2000.
- 180- رياض عبد الفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية، ط1، دار النهضة الدينية، القاهرة، ب ت.
- 181- ريد، هربرت: الفن والمجتمع، ترجمة: فارس متي، دار القلم، بيروت، 1975.
- 182- رسل، برتراند، حكمة الغرب، ج1، ترجمة: فؤاد زكريا، عالم المعرفة، الكويت، 1983.
- 183- الشاوي، ناصر عبد الواحد: تاريخ الفن الإغريقي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، 2001.
- 184- شالي، فيلسيان: موجز تاريخ الأديان، ج2، ترجمة: حافظ الجمالي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1994.
- 185- الشاروني، صبحي: فن النحت في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين، تقديم: ثروت عكاشة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1993.
- 186- شاخت (و) بوزوت: تراث الإسلام، ج1، ط2، ترجمة: محمد زهير السمهوري وآخرين، تعليق وتحقيق: شاكراً مصطفى، سلسلة عالم المعرفة (8)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1988.
- 187- الشبيبي، كامل مصطفى: شرح ديوان الحلاج، ج2، ط1، مكتبة النهضة، بيروت، 1974.
- 188- شبل، مالك: معجم الرموز الإسلامية، ترجمة: أنطوان، أ، الهاشم، دار الجبل، بيروت، 2000.



- 189- الشهرستاني، أبي الفتح محمد عبد الكريم: الملل والنحل، م1، ط2، تحقيق: محمد سيد، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1975.
- 190- الشيباني، عمر التومي، مقدمة في الفلسفة الإسلامية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.
- 191- شكري، فائزة أنور أحمد: فلسفة الجمال والفن، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2004.
- 192- شلي، أحمد: أديان الهند الكبرى، ج4، ط11، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مطبعة الإسرء، 1998.
- 193- \_\_\_\_\_: مقارنة الأديان، الإسلام، ط12، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1997.
- 194- التوحيدي، ابو حيان: الامتع والمؤانسة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1939.
- 195- تويني، آرنولد: تاريخ البشرية، نقلة إلى العربية: نقولا زيادة، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 2004.
- 196- خواجه، أحمد: الله والإنسان في الفكر العربي الإسلامي، ط1، منشورات عويدات، بيروت\_باريس، 1983.
- 197- الخطيب، عبد الكريم: قضية الإلهية بين الفلسفة والدين (الله ذاتاً وموضوعاً)، ج1، ط1، دار العربي للفنون، 1962.
- 198- خياط، يوسف: معجم المصطلحات العلمية والفنية.
- 199- غالب، مصطفى: في سبيل موسوعة فلسفية، (ابن سينا)، ط3، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1981.

200- \_\_\_\_\_: في سبيل موسوعة فلسفية (الغزالي)، ط3، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1981.

201- الغزالي، أبو حامد: إحياء علوم الدين، مكتبة ومطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، 1939.

202- \_\_\_\_\_: المتخل في الجدل، ط1، تقديم وتحقيق: علي عبد العزيز، دار النيرين، بيروت، 2004.

### ثانياً: الرسائل والأطاريح

1- الموسوي، شوقي مصطفى علي: جدلية المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2005.

2- الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، 1997.

3- الخزعلي، حيدر عبدالامير رشيد: حوار الفنون بين المسيحية والإسلام، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل 2007.

4- النجار، إبراهيم: الفن الإسلامي وأثره على التجريد في التصوير العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة حلوان، كلية الفنون الجميلة، 1987.

### ثالثاً: المصادر الأجنبية

(1) Buchthal, Hugo: 'Hellenistic' Miniatures in early Islamic manuscripts: Ars Islamica, Michigan.

(2) Burckhardt, Titus: Art of Islam, Language and Meaning, First

- published, World of Islam Festival Publishing Company Ltd, London, 1979.
- (3) Charleston. R.J. world ceramics. London: the Hamlyn publishing Group limited. 1979.
- (4) Encyclopedia Britannica. Encyclopedia Britannica 2009 ultimate Reference suite. Chicago. Electronic Version.
- (5) Ettinghausen (R.): Arab painting skira, 1962.
- (6) Iames, David. Islamic Art. An Introduction. Czechoslovakia. The hamlyn publishing Group Limited 1974.
- (7) Rice, David, D: Islamic Art, Thames and Hudson, Revised editon, Spain, 1986.

#### رابعاً: الدوريات

- 1- الاعظمي، خالد خليل: خزف سامراء الاسلامي، مجلة سومر، المجلد (3)، الجزء الاول، وزارة الاعلام، بغداد، 1974.
- 2- الحيدري، بلند: خصائص المدرسة البغدادية، مجلة الرواق، العدد (5)، الدار الوطنية للطباعة والنشر، بغداد، 1979.
- 3- كوسفين، دار: النظرية الجمالية والنقدية والجدلية، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مجلة السينما المصرية، العدد (58)، ديسمبر، 1968.
- 4- مكداشي، غازي: جماليات الفنون الاسلامية، مجلة الفكر العربي، العدد (67)، آذار، بيروت، 1992.
- 5- مراد: بركات محمد: علاقة الفن بالفلسفة والديانات قبل الإسلام (التأثير



والتأثر، مجلة المنهاج، العدد (26)، السنة (7)، مركز الغدير للدراسات الإسلامية، بيروت، 2002.

6- عبد العزيز، زينب: الجمالية العربية، قضية تحريم الفن بين الأديان الثلاثة، مجلة الفكر العربي، العدد (67)، السنة (93)، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1992.

7- رضا، محمد رشيد: فتاوى المنار، مجلة المنار، المجلد (5)، العدد (111)، كانون أول، مطبعة المنار، مصر، 1912.













# جدلية التشخيص والتجريد

في التصوير الإسلامي



مؤسسة دار الماد

طبع. نشر.

العراق - بابل 1233129

adiq@yahoo.com

Bibliotheca Alexandrina



1157321

9 789957 761400



للنشر والتوزيع

المملكة الأردنية الهاشمية

عمان - الاردن - العبدلي - شارع الملك حسين

قرب وزارة المالية - مجمع الرضوان التجاري رقم 118

هاتف: +962 6 4616436 فاكس: +962 6 4616435

ص.ب.: 926414 عمان 11190 الأردن

E-Mail: GM@REDWANPUBLISHERS.COM

GM.REDWAN@YAHOO.COM

WWW.REDWANPUBLISHERS.COM